Dullo

Richard Wagner.

Ein Wort der Aufklärung über dessen Nibelungen-Trilogie.

Von

Gustav Dullo.

Königsberg.
Braun & Weber.

1872.

Richard Wagner.

Ein Wort der Aufklärung über dessen Nibelungen-Trilogie.

Von

Gustav Dullo.

Königsberg.
Braun & Weber.

1872.

Ostpreußische Zeitungs- und Verlags-Druckerei.

Fast so alt wie die Oper sind auch die Einwürfe gegen die in ihrem Wesen enthaltenen Widersprüche, ja gegen die ganze Kunstgattung selbst. Es drängt sich dem Zuhörer wie von selbst die Reflexion auf, warum die handelnden Personen denn singen? Wenn man im wirklichen Leben nicht singt, wie kommen die Darsteller dazu, im Drama zu singen, das doch der Reflex des Lebens sein soll? Widerlegt sich dieser Kardinaleinwand gegen die Oper auch aus der Erwägung, daß sich die Musik als Verstärkung der Ausdrucksmittel bewährt hat, und daß durch Vereinigung der dramatischen Dichtkunst mit der Musik auf der Grundlage zufälliger, aber historisch feststehender Thatsachen dieses neue Kunstgenre entstanden ist, dessen großartige Entwickelung und gewaltige Erfolge überzeugend für seine Berechtigung sprechen, so bleibt doch noch mancherlei, was in dem Wesen der Opern, zumal der älteren, den in der Natur des Dramas liegenden Gesetzen widerspricht.

Darüber ist schon oft gesprochen und geschrieben. Sobolewski citirt bereits einen Ausspruch Schulze's aus dem Jahre 1760: „In der Oper herrscht eine solche Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß ich verlegen bin, was ich hierüber sagen soll."

Richard Wagner erwähnt (Oper und Drama III. S. 208) den Ausspruch Voltaire's: „Was zu albern ist, um gesprochen zu werden, das läßt man singen".

Wenn dieser Unsinn in der italienischen Oper lawinenartig anwuchs, so hat sich doch die deutsche Muse mehr Sinn für das dramatisch Zulässige bewahrt. Die große italienische und französische Oper schwelgt in den an den Haaren herbeigezogenen Ballets, sie läßt Todfeinde mit gezücktem Dolche einander gegenüberstehen und in einem zehnminutenlangen Duett mit breiter chorischer Unterlage singen, daß sie nun sich gegenseitig morden, wozu es aber immer und immer noch nicht kommen kann, ja sie

macht es fast so, wie jener Witzbold erzählt: wie die Geliebte des Helden beim Herabstürzen von einem Felsen an einem Baumaste hängen geblieben ist. Sie baumelt dort an ihrem Collier und ist im Begriff, sich so unfreiwillig zu erhängen. Der Held sieht sie und eilt zu ihrer Rettung herbei. Ehe er aber auf den Baum steigt, singt er eine Arie mit Rezitativ, Adagio und Allegro, wozu der Chor immer „Ja, ja", oder „Auf, rette sie" in fünfzigmaliger Wiederholung singt. Auch die illustrirten Witzblätter bemächtigten sich des Stoffes, die Münchener „Fliegenden Blätter" und „Oettingers Charivari" brachten manche gute Einfälle. Ich erinnere mich eines Bildes, das Finale einer großen Oper darstellend. Auf der Bühne stehen der Held, der edle Vater, die Geliebte, der schwarze Charakter, der Fasanenprinz, die Vertraute, im Hintergrunde der Chor; Alle haben einen Dolch in der Brust, Einige so tief, daß die Spitze hinten durch den Mantel durchlugt, Alle reißen den Mund groß auf und singen:

Ich sterbe den Tod des Verräthers.
Du stirbst den Tod des Verräthers.
Er stirbt den Tod des Verräthers.
Wir sterben den Tod der Verräther.
Ihr sterbet den Tod der Verräther.
Sie sterben den Tod der Verräther.

Haben die Wälschen sich wirklich großartig gegen alle Gesetze der dramatischen Wahrscheinlichkeit, ja Möglichkeit vergangen, so waren die Sünden der Deutschen harmloser. Sie betonten nicht immer richtig, der musikalische und der deklamatorische Accent war nicht in Uebereinstimmung gebracht, Textwiederholungen häuften sich oft, und die Arien überwucherten Alles. Jeder Sänger und jede Sängerin mußte ein paar Arien haben, die Hauptpersonen deren ein halbes Dutzend, und den Sängern zu Liebe, die mit ihrer Individualität glänzen wollten, wurde die Handlung häufig ab- und durch wohlgegliederte Arien unterbrochen.

Es ist ein unbestreitbares Verdienst Richard Wagner's, daß er diese in der Oper gewissermaßen sanktionirten Mißstände lebhaft empfand und dieser Erkenntniß in seinem „Tannhäuser" vollauf Rechnung trug. Die Oper erschien auf der Bühne in Dresden im Jahre 1845. Wie das so überaus oft selbst bei bedeutenden Opern der Fall ist, so ging sie dort ohne gerade glänzenden Erfolg in Scene und sie hätte nach altem deutschen Brauch vielleicht

erst nach des Komponisten Tode sich Bahn gebrochen, wenn sie nicht in Franz Lißt einen warmen Beschützer und Fürsprecher gefunden hätte.

Im Mai 1849 bei dem Aufstande in Dresden betheiligt, mußte Richard Wagner bei dem bekannten Ausgange der Bewegung fliehen, und ging von Dresden zunächst nach Weimar. Hier lernte er Lißt näher kennen, und dieser zeigte sich in jeder Beziehung ihm als ein Rettungsengel. Nicht nur machte Lißt's Bemühung es allein möglich, daß Wagner glücklich nach Paris entkommen konnte, er trat auch thätig in Wort und Schrift für ihn und seine Richtung ein. Schon einige Monate vorher hatte er in Weimar bei der Hofoper den „Tannhäuser" zur Aufführung gebracht; jetzt ließ er die andern damals vorhandenen Opern Wagners und namentlich den „Lohengrin" folgen. Lißt, der Mensch von hinreißender Liebenswürdigkeit, vereinigte bald eine Partei um sich, als deren Organ die „neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig thätig war.

Diese Zeitung war von Robert Schumann gegründet, um mit Hilfe des sogenannten „Davidsbundes" (eines Vereins von Gesinnungsgenossen Schumann's) das Treiben der alten Kritikasterpartei in der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung" zu beseitigen. Nachdem die „Allgemeine" glücklich zu Grabe getragen, war Schumann's Zweck erreicht: er legte die Redaktion nieder und der Davidsbund löste sich auf. Die Zeitung war seit dem matter und matter geworden, bis nun Lißt sie als passendes Mittel für seine Partei benutzte. Die Thätigkeit dieser neuen, durch Lißt mit höchster Intelligenz geleiteten Partei konnte nicht ohne Folge für die Stimmung des Publikums zu Gunsten Wagner's bleiben, um so weniger, als Letzterer während der agitatorischen Thätigkeit seines Beschützers nicht müßig blieb, sondern fleißig fortarbeitete. 1849 erschien „Die Kunst und die Revolution", 1850 sein „Kunstwerk der Zukunft", 1852 „Oper und Drama" während zugleich das Buch zum „Nibelungenring" entstand. Die Folge dieser Agitation war das Aufnehmen der Wagner'schen Opern auf allen größeren Theatern Deutschlands und auch deren Erfolg.

Es ist hier vorläufig nur vom „Tannhäuser" und „Lohengrin" die Rede. Beide Opern enthalten Schönheiten, die selbst der Anhänger der alten, klassischen Schule anerkennen muß, die sich mit unleugbarem Schwung über das Gewöhnliche weit erheben, ohne

die Formen zu zerbrechen, welche die Kunst im Laufe der Jahrtausende, so lange das Menschengeschlecht besteht, als die wirkungsreichste gefunden hat. Es ist aber neben diesen, auch der klassischen Richtung genießbaren Sätzen vieles in diesen Opern, was von dem Gebräuchlichen abweicht und in neue Bahnen lenkt: Bahnen, die den Musiker von anno Dazumal entsetzen, während die Jünger der neueren Schulen eben so getheilter Ansicht darüber sind, als das große Publikum. Das große Publikum, so weit es nicht zufällig musikalisch gebildet ist, hat keineswegs das Verlangen, immerfort schöne Musik zu hören. Wenn es etwas auf der Bühne zu sehen hat, ist es mit einem musikalischen „Nichts“ auch zufrieden. Ein anderer Theil des Publikums wünscht durchaus etwas „Neues“: „Es erfreut mich auch bei Wagner, daß immer Alles anders kommt, wie ich vorher gedacht“, sagte mir neulich ein musikalisch gebildeter Dilettant. Ein anderer Theil des Publikums besteht aus Pagoden, die immer bejahend nicken, wenn sie angestoßen werden. So findet Jeder etwas zu sehen, zu hören oder zu nicken.

Sehen wir nun, wie diese Wagnerschen Opern schon durch ihre ihnen innewohnenden Schönheiten verdienten Beifall erringen mußten, so leuchtet ein, daß der Erfolg ein um so größerer und nachhaltiger sein mußte, als die Parteipresse unabläßig thätig war, die Ansicht zu verbreiten, daß eben das Schöne in diesen Opern nicht d a s sei, was eine Formenähnlichkeit mit der bisherigen Musik hatte, sondern gerade dasjenige, was das Publikum fremdartig berührt. So vereinigte sich vieles, daß das Theaterpublikum an die Entfaltung des Wagner'schen Genius die für ihn schmeichelhaftesten Erwartungen knüpfte.

Dazu kommt nun noch die von Wagner entwickelte Theorie vom Kunstwerk der Zukunft, welche in der That dazu angethan ist, im besseren Theile des Publikums begeisterte Zustimmung zu gewinnen.

Wagner fordert für das Kunstwerk der Zukunft das Zusammenwirken aller einzelnen Künste; die Landschaftsmalerei, die Architektur Poesie, Musik, Tanzkunst und die untergeordneten dekorativen Künste, so wie alle mechanischen Leistungen der Bühnentechnik: Alles soll sich in harmonischem Zusammenwirken bei seinem „Kunstwerk der Zukunft“ betheiligen.

Ist das nicht in der That ein Gedanke, der das kunstliebende

Publikum elektrisiren muß, insbesondere das Publikum solcher Theater, in denen für glänzende Inscenirung wenig geschieht, oder geschehen kann?

Die Idee an sich ist nicht neu.

Schiller sagt in dem Aufsatz, „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie", daß er wohl zunächst dem Chor überlassen könnte, sein eigener Sprecher zu sein und fährt dann fort:

> „Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen, nur die Worte giebt der Dichter, **Musik** und **Tanz** müssen hinzukommen, sie zu beleben."

Im Wilhelm Tell schließt der zweite Aufzug mit der Rütliscene und Schiller giebt, nachdem die Personen ausgesprochen haben, folgende Bühnenanweisung:

> „Indem sie zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein; die leere Scene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der untergehenden Sonne über den Eisgebirgen."

Spricht er dort von Vereinigung der Poesie mit Musik und Tanz, so bringt er hier auch die Landschaftsmalerei in Gemeinschaft mit den technischen Leistungen aus dem Gebiet der Optik zur Anwendung. Wir haben also bereits eine weitgehende Vereinigung der Künste vor uns.

Man hat Schiller den Vorwurf gemacht, daß das nicht mehr dramatisch, sondern opernhaft sei. Gleichviel, man wird einräumen müssen, daß die Darstellung, so wie sie Schiller vorgeschrieben hat, dieser ganze „opernhafte" Apparat im Dienste einer hohen poetischen Idee einen gewaltigen Eindruck machen muß.

Eine Vereinigung aller oder wenigstens vieler Künste finden wir schon in der modernen großen Oper. Nicht bloß Poesie und Musik gehen mit dem Tanz Hand in Hand; es treten Ausstattungen aus dem Gebiete der Malerei und der Plastik hinzu, Produkte der Chemie und Physik werden der Oper einverleibt.

Aber Wagner genügt das nicht. Seine Idee läßt sich so ohne Weiteres nicht verwirklichen. Es gehört fast ein Menschenalter dazu, um die Riesenpartituren seiner Nibelungen-Trilogie mit dem Vorspiel auszuarbeiten.

Die Arbeit ist beendigt, aber keine Bühne ist im Stande, dergleichen Dichtungen (wenigstens in zusammenhängender Reihe)

entsprechend darzustellen. Keine ist räumlich ausreichend, keine ist mit genügenden Vorrichtungen versehen und so kommt er auf das Projekt, besonders zu diesem Zwecke in Bayreuth, diesem kleinen „von dem Geräusche der Welt abgeschnittenen" Stückchen Eden, ein besonderes Theater zu bauen und eigens dazu herzurichten, seinen Ansprüchen in jeder Beziehung gerecht zu werden. Der Grundstein zu diesem Bau ist gelegt, eine große Anzahl deutscher Künstler hat dem neuen Unternehmen, von dem die Reform der deutschen Oper ausgehen soll, zugejauchzt. Das deutsche Theaterpublikum sieht mit Spannung auf Bayreuth und wer es mit der deutschen Kunst ehrlich meint, denkt wohl im Stillen darüber nach, ob von dort eine dankenswerthe Reform zu erwarten ist.

Der Beantwortung dieser Frage treten wir um ein gut Stück näher, wenn wir uns mit dem Inhalte der Musikdramen bekannt machen, welche das Wagner'sche Ideal vom „Kunstwerk der Zukunft" verkörpern sollen.

Nach „Tannhäuser" und „Lohengrin" sind noch erschienen „Die Meistersinger" und „Tristan und Isolde". Beide sind Musikdramen, aber in sofern sie nicht in ungewöhnlichem Maße die Mitwirkung anderer, der modernen Bühne fernstehender Faktoren beanspruchen, noch nicht Kunstwerke der Zukunft. Sie sind daher auch bereits an andern Bühnen zur Aufführung gelangt, und haben nicht nöthig, die Vollendung des Bayreuther Hauses abzuwarten.

Für Bayreuth sind allein die zum „Nibelungenringe" gehörigen Werke bestimmt, in denen Wagner durchaus seine Idee vom Kunstwerk der Zukunft verkörpert hat. Es sind dies das Vorspiel „Rheingold" mit der Trilogie „Die Walkyre", „Siegfried" und „Siegfrieds Tod." Für jedes dieser vier Werke ist ein Abend bestimmt, so daß sich daraus ein viertägiger Cyklus ergiebt.

Beginnen wir mit dem Vorspiel.

Die Idee des „Dichter-Komponisten", die erste Scene in der Tiefe des Rheines spielen zu lassen, ist allbekannt; ebenso die Alliterationspoesie: „Weia! Waga! Woge, Du Welle, welle zur Wiege!" Die Rheintöchter „Woglinde", „Wellgunde" und „Floßhilde" umkreisen „in anmuthig schwimmender Bewegung" das Riff, in welchem das Rheingold verwahrt und von ihnen bewacht wird. Der Nibelunge Alberich belauscht sie und geräth beim Anschauen der schwimmenden Jungfrauen in brünstige Verliebtheit. Eine

nach der andern sucht er zu erhaschen, eine nach der andern entwischt ihm höhnend, nachdem sie sich ihm anscheinend genähert hat.

Alberich singt u. A.:

„Die schlanken Arme schlinge um mich, daß ich den Nacken Dir neckend betaste, mit schmeichelnder Brunst an die schwellende Brust mich Dir schmiege."

Wenn Wellgunde ihm entwischt, schimpft er ihr nach: „Falsches Kind! Kalter, grätiger Fisch! schein ich nicht schön Dir, niedlich und neckisch, glatt und glau, hei, so buhle mit Aalen, ist Dir eklig mein Balg!"

Da erblickt er das Rheingold. Er hört von den Rheintöchtern, daß nur der es besitzen könne, der für immer der Liebe entsagt. Aber

„Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh."

Da verflucht er die Liebe und „reißt mit furchtbarer Gewalt das Gold aus dem Riffe und stürzt dann hastig in die Tiefe, wo er schnell verschwindet. Dichte Nacht bricht plötzlich überall herein. Die Mädchen tauchen jach dem Räuber in die Tiefe nach. Die Fluth fällt mit ihnen nach der Tiefe hinab. Aus dem untersten Grunde hört man Alberich's gellendes Hohngelächter. In dichtester Finsterniß verschwinden die Riffe, die ganze Bühne ist von der Höhe bis zur Tiefe von schwarzem Gewoge erfüllt, das eine Zeit lang immer noch abwärts zu sinken scheint. Allmälig sind die Wogen in Gewölk übergegangen, welches, als eine immer heller dämmernde Beleuchtung dahinter tritt, zu feinerem Nebel sich abklärt; als der Nebel in zarten Wölkchen sich gänzlich in der Höhe verliert, wird, im Tagesgrauen*), eine freie Gegend auf Bergeshöhen sichtbar. — Wotan und neben ihm Fricka, Beide schlafend, liegen zur Seite auf blumigem Grunde. Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel, im Hintergrunde, steht. Zwischen diesem und dem Vordergrunde ist ein tiefes Thal, durch das der Rhein fließt, anzunehmen."

Fricka, die Göttin, macht Wotan, ihrem Gatten (identisch mit Odin) Vorwürfe, daß er aus Herrschsucht sich von den Riesen

---

*) Auch die Interpunktion ist genau kopirt.

habe jene Burg bauen lassen und dafür zum Lohne diesen die Göttin Freia, Fricka's Schwester, versprochen. Sie singt:

„Doch muthig entferntet ihr Männer die Frauen, um taub und ruhig vor uns, allein mit den Riesen zu tagen, so ohne Scham verschenktet ihr Frechen: Freia, mein holdes Geschwister, froh des Schächergewerb's!"

Wotan beruhigt sie, er denkt gar nicht daran, sein Versprechen den Riesen zu halten:

„Und Freia, die gute, geb' ich nicht auf; nie sann dies ernstlich mein Sinn."

Freia kommt herzu und fleht um Hilfe:

„Vom Felsen drüben drohte mir Fasolt, mich Holde käm er zu holen."

„Fasolt und Fafner, Beide in riesiger Gestalt, mit starken Pfählen bewaffnet, treten auf." Fasolt singt:

„Sanft schloß Schlaf Dein Aug'; wir beide bauten Schlummer's baar die Burg. Mächt'ger Müh' müde nie, stauten starke Stein wir auf. Steiler Thurm, Thür' und Thor deckt und schließt im schlanken Schloß den Saal. Dort steht's, was wir stemmten, schimmernd hell bescheint's der Tag: zieh' nun ein; uns zahl' den Lohn!"

Wotan will nichts davon wissen, Freia herauszugeben:

„Seid Ihr bei Trost mit Eurem Vertrag? Denkt auf andern Dank: Freia ist mir nicht feil."

Die Riesen sind nun sehr böse über den Vertragsbruch und wollen Freia mit Gewalt mit sich nehmen. Die Götter Froh und Donner kommen herbei und beschützen Freia. Während des Streites kommt der Gott Loge hinzu, der den ganzen Vertrag zwischen Wotan und den Riesen zu Stande gebracht hat. Er hat überall herumgeforscht, ob es nicht etwas Anderes gäbe, was man den Riesen an Stelle Freia's bieten könne.

„Umsonst sucht' ich und sehe nun wohl: in der Welten Ring Nichts ist so reich, als Ersatz zu muthen dem Mann für Weibes Wonne und Werth."

„Alle gerathen in Erstaunen und verschiedenartige Betroffenheit." — —*)

---

*) Die mit Anführungszeichen versehenen Stellen sind immer Wagner's eigene Worte.

„Nur Einen sah ich, der sagte der Liebe ab: um rothes Gold entrieth er des Weibes Gunst."

Und nun erzählt er: die Rheintöchter hätten ihm ihre Noth geklagt, daß Alberich das Rheingold gestohlen habe, und erbäten sich nun Wotan's Schutz. „Hingebende Bewegung Aller". Loge erzählt nun vom Zauber des Goldes.

„Doch wird es zum runden Reifen geschmiedet, hilft es zur höchsten Macht, gewinnt dem Manne die Welt."

Fricka bläst dem Gatten in die Ohren, sich das Gold zu „gewinnen"; aber es ist nicht nöthig, denn Wotan hat schon allein den Entschluß gefaßt, die Bitte der Rheintöchter zu erfüllen und Alberich das Gold abzunehmen, aber — um es für sich zu behalten. Loge erzählt nun, daß es Alberich schon gelungen sei, aus dem Golde den wunderthätigen Ring zu schmieden.

Loge: „Doch mit arger Wehr wahrt sich Alberich; klug und fein mußt Du verfahren, ziehst den Räuber Du zu Recht, um des Rheines Töchtern den rothen Tand das Gold wiederzugeben. Denn darum flehen sie Dich."

Wotan: „Des Rheines Töchter? Was taugt mir der Rath?"

Fricka: „Von dem Wassergezücht will ich nichts wissen; schon manchen Mann — mir zum Leid! — verlockten sie buhlend im Bad."

Die beiden Riesen verabreden jetzt in aller Stille einen neuen Plan, und Fafner macht sodann Wotan den Vorschlag, Freia zu behalten und dafür das Gold zum Lohne zu geben. Wotan will von nichts wissen. Die Burg hat er, Freia will er nicht geben und das Rheingold und den Ring für sich stehlen. Da ergreifen die Riesen Freia und eilen mit ihr davon. Abends wollen sie wiederkommen und ist dann das Gold für sie bereit, dann soll Freia ihre Freiheit behalten. Die Götter wagen nicht, den Riesen nachzusetzen. Loge sieht ihnen nur nach.

„Ueber Stock und Stein zu Thal stapfen sie hin; durch des Rheines Wasserfurth waten die Riesen. Fröhlich nicht hängt Freia den Rauhen über den Rücken! Heia — hei! Wie taumeln die Tölpel dahin. Durch das Thal talpen sie schon."

„Ein fahler Nebel erfüllt mit wachsender Dichtheit die Bühne; in ihm erhalten die Götter ein zunehmend bleiches und ältliches Aussehen; alle stehen bang und erwartungsvoll auf Wotan blickend, der sinnend die Augen an den Boden heftet."

„Den sel'gen Göttern wie geht's?"

fragt Loge. Nach langem Kopfzerbrechen kommt man endlich dahinter, daß die „sel'gen Götter" bisher ihre ewige Jugend dadurch erhielten, daß sie täglich aus Freia's Garten goldene Aepfel aßen. Freia war nun fort und die Himmlischen begannen mit äußerster Behändigkeit alt zu werden. Angesichts dieser Gefahr entschließt sich Wotan endlich zu einer That: Alberich das Rheingold zu stehlen. Loge fragt:

„Die Rheintöchter riefen dich an: so dürfen Erhöhrung sie hoffen?"

Wotan: (heftig) „Schweige, Schwätzer! Freia, die Gute, Freia gilt es zu lösen."

Sie ziehen nun auf den Raub aus. Loge „geht voran und verschwindet seitwärts in einer Kluft, aus der sogleich ein schwefliger Dampf hervorquillt. Wotan steigt Loge nach in die Kluft hinab: der aus ihr dringende Schwefeldampf verbreitet sich über die ganze Bühne und erfüllt diese schnell mit dickem Gewölk. Bereits sind die Zurückbleibenden unsichtbar. Der Schwefeldampf verdüstert sich zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt; dann verwandelt sich dieses in festes, finstres Steingeklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so daß es den Anschein hat, als sänke die Scene immer tiefer in die Erde hinab. Von verschiedenen Seiten her dämmert aus der Ferne dunkelrother Schein auf: wachsendes Geräusch wie von Schmiedenden wird überall her vernommen" —

In der Partitur erscheinen nun vier Ambose, welche hinter der Scene bearbeitet werden. Alle stimmen in F. Einer giebt das Contra F, der andere das große F, der dritte das kleine und der vierte das eingestrichene f. Der letzte wird im $^9/_8$, die andern im $^3/_4$ Takt bearbeitet. Dann schreibt der Dichter-Komponist weiter:

„das Getöse der Ambose verliert sich. Eine unabsehbar weit sich dahinziehende unterirdische Kluft wird erkennbar, die sich nach allen Seiten hin in enge Schachten auszumünden scheint. Alberich zerrt den kreischenden Mime aus einer Seitenschluft herbei."

Mime hat kostbares Geschmeide für Alberich aus dem Rheingold geschmiedet. Ein „Gewirk" wie es Wagner nennt, will Mime für sich verbergen. Alberich nimmt es ihm ab und setzt es als Tarnhelm auf den Kopf. „Seine Gestalt verschwindet, statt ihrer gewahrt man eine Nebelsäule." In dieser Ungreifbarkeit macht Alberich sich

das zarte Späßchen Mime zu prügeln. „Mime windet sich unter den empfangenen Geißelhieben, deren Fall man vernimmt ohne die Geißel selbst zu sehen.“

Alberich beschwört dann mit lautem Ruf in das Innere der Schluft forteilend die Nibelungen, über die er durch den Zauberring Gewalt hat.

„Die Nebelsäule verschwindet dem Hintergrunde zu: man hört in immer weiterer Ferne die tobende Ankunft Alberich's. Mime ist vor Schmerz zusammengesunken. Wotan und Loge lassen sich aus einer Schluft von oben herab.“ Mime erzählt seine Leiden, von der Zaubermacht Alberichs durch den Ring, vom Tarnhelm und „rennt dann vor Angst hin und her, als er Alberich wieder nahen hört. Alberich der den Tarnhelm vom Haupte genommen und an den Gürtel gehängt hat, treibt mit geschwungener Geißel aus der unteren, tiefer gelegenen Schlucht, aufwärts eine Schaar Nibelungen vor sich her: diese sind mit goldenem und silbernem Geschmeide beladen, das sie unter Alberichs steter Nöthigung, all auf einen Haufen speichern und so zu einem Horte häufen.“

Er gewahrt dann Wotan und Loge.

„He! Wer ist dort? Wer drang hier ein? — Mime zu mir! Schäbiger Schuft! Schwatzest Du gar mit dem schweifenden Paar? ꝛc.“

„Er treibt Mime mit Geißelhieben in den Haufen der Nibelungen hinein.“ Diese jagt er an die Arbeit und unterhält sich dann mit Wotan und Loge. Nach langem Reden, Schimpfen und Zanken, kommt das Gespräch endlich auf den rechten Punkt. Loge giebt vor, nicht an Alberichs Zauberkünste zu glauben. Alberich will ihm den Beweis liefern und macht einige Kunststücke. „Er setzt sich den Helm auf. Sogleich verschwindet er. Statt seiner windet sich eine ungeheure Riesenschlange am Boden; sie bäumt sich und sperrt den aufgerissenen Rachen auf Wotan und Loge zu.“

Entzaubert, singt er was Weniges und macht das zweite Kunststück.

„Er setzt den Helm auf. Er verschwindet; die Götter gewahren im Gestein eine Kröte auf sich zu kriechen. Wotan setzt seinen Fuß auf die Kröte. Loge fährt ihr nach dem Kopfe und hält den Tarnhelm in der Hand. Alberich ist plötzlich in seiner wirklichen Gestalt sichtbar geworden, wie er sich unter Wotans Fuße windet. Loge bindet ihm mit einem Bastseile Hände und Füße. Den Geknebelten, der sich wüthend zu wehren sucht, fassen Beide,

und schleppen ihn mit sich zu der Kluft, aus der sie herabkamen. Dort verschwinden sie aufwärts steigend. Die Scene verwandelt sich, nur in umgekehrter Weise, wie zuvor. Die Verwandlung führt wieder an den Schmieden vorbei."

Dabei giebt es wieder 4 Ambose in 9/8 und 3/4 Takt.

„Wotan und Loge den gebundenen Alberich mit sich führend, steigen aus der Kluft heraus. Die Aussicht ist noch in fahle Nebel verhüllet, wie am Schlusse der zweiten Scene."

Alberich wird verhöhnt, wozu er weidlich schimpft. Als Lösung wird von ihm der ganze Nibelungenhort gefordert. Da er kalkulirt, daß er vermöge des Ringes sich durch die Nibelungen neue Schätze sammeln lassen kann, so willigt er nach langem Schimpfen ein, ruft durch die Zauberkraft des Ringes die Nibelungen und läßt durch sie den Schatz herbeischleppen. Merkwürdigerweise hilft ihm der Ring gar nichts. Sein Besitz allein macht ihn zum Herrn der Welt; aber im Augenblicke der Noth läßt er ihn schnöde im Stich. Er muß Wotans Verlangen nachgeben und auch noch den Ring ausliefern, oder vielmehr er kann es nicht hindern, daß Wotan ihm den Ring vom Finger nimmt. Dafür belegt ihn Alberich mit dem Fluche:

„Nun zeug sein Zauber Tod dem, der ihn trägt", fügt noch einige ähnliche fromme Wünsche hinzu und verschwindet.

Dann kommen wie gerufen die beiden Riesen mit Freia. Der Hort wird für sie zusammengepackt. Wotan soll auch noch den Ring dazu legen. Er will nicht. Die Riesen wollen mit Freia wieder fort. Alles dringt in Wotan. Er aber fährt auf und singt:

„Laßt mich in Ruh: den Reif geb ich nicht!"

An die Jugendäpfel der gefangenen Freia denkt er nicht gleich. „Wotan wendet sich zürnend zur Seite. Die Bühne hat sich von Neuem verfinstert. Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein, in ihm wird plötzlich Erda sichtbar, die bis zu halber Leibeshöhe aus der Tiefe aufsteigt." Sie warnt vor dem Besitze des Ringes, deutet auf drohendes Unheil und verschwindet. Wotan will ihr nach, die andern Götter halten ihn zurück. Dann besinnt er sich.

„Alle blicken gespannt auf Wotan; dieser nach tiefem Sinnen zu sich kommend, erfaßt seinen Speer und schwenkt ihn, wie zum Zeichen eines muthigen Entschlusses. Er wirft den Ring auf den Hort. Die Riesen lassen Freia los: sie eilt auf die Götter zu, die

sie abwechselnd längere Zeit in höchster Freude liebkosen." Um den Ring entsteht zwischen den beiden Riesen Streit bis Fafner zuletzt Fasolt mit seinem Pfahle zu Boden streckt und dem Sterbenden den Ring entreißt.

Der Hintergrund ist noch in Nebel gehüllt.

„Donner besteigt einen hohen Felsstein am Thalabhange; mit dem Folgenden ziehen die Nebel sich um ihn zusammen. Er schwingt den Hammer. Donner verschwindet völlig in einer immer finsterer sich ballenden Gewitterwolke. Man hört seinen Hammerschlag schwer auf den Felsstein fallen. Ein starker Blitz entfährt der Wolke; ein heftiger Donnerschlag folgt. Froh ist im Gewölk verschwunden. Plötzlich verzieht sich die Wolke; Donner und Froh werden sichtbar: von ihren Füßen aus zieht sich mit blendendem Leuchten, eine Regenbogenbrücke über das Thal hinüber, bis zur Burg, die jetzt im Glanze der Abendsonne strahlt. Wotan und die andern Götter sind sprachlos in den prächtigen Anblick verloren." Die Götter ziehen nun auf der Brücke nach der Burg, welche Wotan Walhalla tauft. Als sie über das Rheinthal dahin ziehen, hört man die Rheintöchter von unten her um ihr geraubtes Gold klagen. Das ist seiner hehren Gottheit Wotan unbequem; er singt:

„Verwünschte Nicker!" (zu Loge) „Wehre ihrem Geneck."

Loge ruft ihnen zu, sie sollen Ersatz für den verlornen Schatz darin suchen, daß sie sich fortan in der Götter neuem Glanze sonnen können. Wagner schreibt nun vor:

„Die Götter lachen und beschreiten mit dem Folgenden die Brücke."

Die Rheintöchter klagen wieder und während die Götter auf der Brücke schreiten, fällt der Vorhang.

Das ist das Vorspiel. Ich habe mich überall der Objektivität befleißigt*) und um jedem Verdachte der Fälschung zu entgehen, so viel wie möglich, namentlich wo es sich um Bühnenanweisungen oder scenische Vorschriften handelte, Wagner's eigne Worte beibehalten. Die wörtlichen Citate sind überall durch Anführungszeichen dem Auge als solche kenntlich gemacht.

---

*) Immer freilich war es nicht möglich; denn: difficile satiram non scribere.

Jedermann, wenn er ein ernstliches Verständniß für die sittliche Bedeutung der dramatischen Poesie hat, wird zugestehen müssen, daß von solcher Dichtung keine Reform zu erwarten ist. Wenn trotzdem ein sehr großer Bruchtheil unseres heutigen Theaterpublikums wirklich Bayreuth für das Mekka und Medina der deutschen Oper hält, so entsteht in mir der Verdacht, daß diese Schwärmer gar nicht das Wagner'sche Libretto kennen. Wie ist es möglich, von einer dramatischen Dichtung das Heil der Oper zu erwarten, wenn die ganze Darstellung offenkundig nur den Zweck hat, das raffinirteste, an Zauberei grenzende Maschinen- und Dekorationswesen zu entfalten, dem die handelnden Personen nur zur Staffage dienen! Ist unser Theaterpublikum wirklich der wahren Kunst, ihrer psychischen Seite, so entfremdet, daß es von solchen nach Weise der Zauberpossen ausgestatteten, jedes psychischen Inhalts baren Schaustücken Erhebung und Vertiefung erwartet? Ich kann es nicht glauben; ich meine vielmehr, das Publikum kennt diese Zukunftswerke nicht einmal aus der Lektüre, es erwartet eine fortschreitende Entwickelung der schönen künstlerischen Gaben, die Wagner in poetischer, wie musikalischer Beziehung in „Tannhäuser" und „Lohengrin" bietet.

Das Drama, so hat uns die Entwickelung dieses Zweiges der Poesie gelehrt, ist die Dialektik der sittlichen Weltordnung; die dramatische Gerechtigkeit muß ihren Lauf nehmen. Doch diese Dichtung hat die Apotheose der Perfidie zur Tendenz, und die triumphirenden Götter sind die treulosesten Figuren des Ganzen. In seinem „Oper und Drama" Bd. II. S. 78 klagt Wagner, daß das Christenthum den Mythos entstellt habe. Wagner hat in dieser Dichtung allerdings den Mythos, wie er uns überliefert ist, verändert; aber hat er ihn wiederhergestellt? Gewiß nicht; er hat ihn gerade desjenigen Elements entkleidet, das ihn lebensfähig durch länger als ein Jahrtausend gemacht hat: des echt Germanischen.

Doch davon später.

Je mehr ich mich mit den „Nibelungen" beschäftige, desto fester wird in mir die Ueberzeugung, daß kein ethisch gebildeter Opernfreund von der Darstellung einer solchen Cirkuskomödie ein Heil für die Kunst erwarten kann, und diese Ueberzeugung führt einfach zu dem Schlusse, daß die Tausende, welche von dem Bayreuther Unternehmen als dem großartigsten und erhebendsten der Gegen-

wart sprechen, gar nicht wissen, um was es sich eigentlich handelt, daß sie, ich wiederhole es, in dem verhängnißvollen Irrthum begriffen sind, es handle sich um eine großartige Entwickelung des Wagner'schen Genius, der sich in seinen früheren Opern so oft und so schön geoffenbaret hat. — Ich will daher von diesem Grundsatze ausgehend, in der Inhaltsangabe (so weit der Raum es gestattet, mit Wagner's eignen Worten) der Nibelungen-Trilogie fortfahren und dann einige Bemerkungen an die gesammten Texte knüpfen.

Die Verirrungen in der Charakterzeichnung, der Bombast in der Sprache, der Wust von scenischen Ungeheuerlichkeiten sind allen Dichtungen dieser Trilogie, oder wenn wir das Vorspiel mitrechnen, dieser Tetralogie gemeinsam und ich könnte nur zu jedem der Einzelwerke das einmal Gesagte wiederholen.

Ueber die Musik will ich so wenig wie möglich sprechen, da ich es nicht liebe, mich in allgemeinen Redensarten zu ergehen, durch die sich Musik doch nicht fixiren läßt. Musik ist zum Hören und nicht zum Beschreiben bestimmt: wo es dazu angethan ist, werde ich über den gesammten Musikcyklus mich auslassen.

So wenden wir uns nun zu der

Walküre.

Nach einem den „Sturm" in kräftigen Motiven zeichnenden Vorspiele geht der Vorhang auf.

„Das Innere eines Wohnraumes; um einen starken Eschenstamm, als Mittelpunkt, gezimmerter Saal. Rechts im Vordergrunde der Herd; dahinter der Speicher; im Hintergrunde die große Eingangsthüre: links in der Tiefe führen Stufen zu einem innern Gemache; daselbst im Vordergrunde ein Tisch, mit breiter Bank an die Wand gezimmert, dahinter, hölzerne Schemel davor. Die Bühne bleibt eine Zeit lang leer; außen Sturm, im Begriffe sich gänzlich zu legen. Siegmund öffnet von außen die Eingangsthüre, und tritt ein: er hält den Riegel noch in der Hand, und überblickt den Wohnraum: er scheint von übermäßiger Anstrengung erschöpft; sein Gewand und Aussehen zeigen, daß er sich auf der Flucht befinde. Da er Niemand gewahrt, schließt er hinter sich, schreitet mit der äußersten Anstrengung eines Todmüden auf den Herd zu und wirft sich dort auf eine Decke von Bärenfell nieder."

„Weß Herd dies auch sei, hier muß ich rasten."

„Er sinkt zurück und bleibt regungslos liegen. Sieglinde tritt

aus der Thüre des innern Gemaches: sie glaubt ihren Mann heimgekehrt; ihre ernste Miene zeigt sich dann verwundert, als sie einen Fremden am Herde ausgestreckt sieht. Sie tritt näher. Da Siegmund sich nicht regt, tritt sie noch etwas näher und betrachtet ihn. Siegmund fährt jäh' mit dem Haupt in die Höhe:

„Ein Quell! ein Quell!"

Sieglinde: „Erquickung schaff ich."

„Sie nimmt schnell ein Trinkhorn und geht damit aus dem Haus. Sie kommt zurück und reicht das gefüllte Trinkhorn Siegmund *). Siegmund trinkt und reicht ihr das Horn zurück. Als er ihr mit dem Haupte Dank zuwinkt, haftet sein Blick mit steigender Theilnahme an ihren Mienen."

Er fragt, wer ihn labt.

Sieglinde: „Dieß Haus und dieß Weib sind Hunding's Eigen; gastlich gönn' er Dir Rast, bis heim er kehrt."

Nach einigen Worten „geht Sieglinde nach dem Speicher, füllt ein Horn mit Meth, und reicht es Siegmund mit freundlicher Bewegtheit."

Siegmund: „Schmecktest Du mir ihn zu?"

„Sieglinde nippt am Horn und reicht es ihm wieder. Siegmund thut einen langen Zug, indem er den Blick mit wachsender Wärme auf sie heftet. Er setzt so das Horn ab und läßt es langsam sinken, während der Ausdruck der Miene in starke Ergriffenheit übergeht. Er seufzt tief auf und senkt den Blick düster zu Boden."

Er will aufbrechen. „Mißwende" verfolgt ihn immer und immer; diesem Hause möge es fern bleiben. Er geht.

„Sieglinde im heftigen Selbstvergessen ihm nachrufend:
„So bleibe hier; nicht bringst Du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt."

„Siegmund bleibt tief erschüttert stehen: er forscht in Sieglinde's Mienen; diese schlägt verschämt und traurig die Augen nieder. Siegmund kehrt zurück. Er lehnt sich an den Herd: sein Blick haftet mit ruhiger und entschlossener Theilnahme an Sieglinde: diese hebt langsam das Auge wieder zu ihm auf: Beide blicken sich in langem Schweigen, mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit, in die Augen. Sieglinde fährt plötzlich auf, lauscht,

---

*) Gesungene Worte, die zur Verdeutlichung des Inhalts nicht nothwendig, sind natürlich stets fortgelassen.

und hört Hunding, der sein Roß außen zu Stalle führt. Sie geht hastig zur Thüre und öffnet. — Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein, und hält unter der Thüre, als er Siegmund gewahrt. Hunding wendet sich mit einem ernst fragenden Blick an Sieglinde."

Die Situation wird ihm mit wenig Worten aufgeklärt. Er singt:

„Heilig ist mein Herd: heilig sei Dir mein Haus."

„Er legt seine Waffen ab, und übergiebt sie Sieglinde. Sieglinde hängt die Waffen an Aesten des Eschenbaumes auf, dann holt sie Speise und Trank aus dem Speicher und rüstet auf dem Tische das Nachtmahl. Unwillkürlich haftet sie wieder den Blick auf Siegmund. Hunding mißt scharf und verwundert Siegmund's Züge, die er mit denen seiner Frau vergleicht."

„Wie gleicht er dem Weibe! Der gleißende Wurm glänzt
auch ihm aus dem Auge."

„Er birgt sein Befremden, und wendet sich wie unbefangen an Siegmund" und fragt ihn, indem er sich zu Tisch setzt, nach seinem Namen.

„Siegmund, der sich am Tisch niedergesetzt, blickt nachdenklich vor sich hin. Sieglinde, die sich neben Hunding, Siegmund gegenüber gesetzt, heftet ihr Auge mit auffallender Theilnahme und Spannung auf diesen."

Sie fragt ihn nun auch nach dem Namen. Siegmund klagt sein Unglück und erzählt: sein Vater hieß Wolfe. Mit einer Zwillingsschwester ist er zugleich geboren. Mutter und Schwester hat er kaum je gekannt. Sein Vater war „wehrlich und stark" und hatte viele Feinde. Einst von der Jagd heimkehrend, fanden sie das Haus niedergebrannt, die Mutter erschlagen, die Spur der Schwester in der Gluth verschwunden. Seitdem lebt er mit dem Vater, vom Unglück und von den Feinden verfolgt im Walde. Bei einem Kampfe ist er vom Vater getrennt. Von einem Mädchen, welches man wider ihren Willen vermählen wollte, um Schutz angerufen, erschlug er ihre Brüder. Aber deren ganze Sippe zog nun aus wider ihn, er erschlug Viele und schützte die Maid, bis Speer und Schild ihm zerhauen und die Maid getödtet war. „Er steht auf und schreitet auf den Herd zu. Sieglinde blickt erbleichend und tief erschüttert zu Boden." Hunding steht auf; er gehört zu den Verfolgern Siegmund's und ist zur Rache für die erschlagene Sippe gerufen.

„Mein Haus hütet Dich heut'; für die Nacht nehm ich Dich auf; mit starker Waffe doch wehre Dich morgen: zum Kampfe kies' ich den Tag: für Todte zahlst Du mir Zoll."

„Sieglinde schreitet mit besorgter Miene zwischen die beiden Männer vor."

Hunding weist sie hinaus.

„Sie steht eine Weile unentschieden und sinnend. Sie wendet sich langsam und zögernden Schrittes zum Speicher. Dort hält sie wieder an und bleibt, in Sinnen verloren, mit halbabgewandtem Gesicht stehen. Mit ruhigem Entschluß öffnet sie den Schrein, füllt ein Trinkhorn und schüttet aus einer Büchse Würze hinein. Dann wendet sie das Auge auf Siegmund, um seinem Blicke zu begegnen, den dieser fortwährend auf sie heftet. Sie gewahrt Hunding's Spähen und wendet sich sogleich zum Schlafgemach. Auf den Stufen kehrt sie sich noch einmal um, heftet das Auge sehnsuchtsvoll auf Siegmund und deutet mit ihrem Blicke andauernd und mit sprechender Bestimmtheit auf eine Stelle am Eschenstamme. Hunding fährt auf und treibt sie mit einer heftigen Geberde zum Fortgehen an. Mit einem letzten Blick auf Siegmund geht sie in das Schlafgemach, und schließt hinter sich die Thüre. Hunding nimmt seine Waffen vom Stamme herab", er wiederholt seine Drohung für den folgenden Tag und geht ab. „Man hört ihn von innen den Riegel schließen."

„Siegmund allein. Es ist vollständig Nacht geworden; der Saal ist nur noch von einem schwachen Feuer am Herde erhellt Siegmund läßt sich, nah' beim Feuer auf dem Lager nieder, und brütet in großer innerer Aufregung eine Zeit lang schweigend vor sich hin."

„Ein Schwerdt verhieß mir der Vater, ich fänd es in höchster Noth. — Waffenlos fiel ich in Feindes Haus: seiner Rache Pfand raste ich hier: — ein Weib seh' ich, wonnig und hehr; entzückend Bangen zehrt mein Herz." &c.

„Das Feuer bricht zusammen, es fällt aus der aufsprühenden Gluth plötzlich ein greller Schein auf die Stelle des Eschenstammes, welche Sieglinde's Blick bezeichnet hatte, und an der man jetzt deutlich einen Schwertgriff haften sieht."

Siegmund bemerkt es und singt von seiner Liebe zu Sieglinde.

„Das Feuer ist gänzlich verloschen: volle Nacht. Das Seitengemach öffnet sich leise. Sieglinde, in weißem Gewande tritt heraus und schreitet leise, doch rasch, auf den Herd zu."

Siegl. „Schläfst Du Gast?"

Siegm. (freudig überrascht) „Wer schleicht daher?"

Siegl. (in geheimnißvoller Hast) „Ich bin's: höre mich an! In tiefem Schlaf liegt Hunding; ich würzt' ihm betäubenden Trank: nütze die Nacht dir zum Heile."

Siegm. (hitzig unterbrechend) „Heil macht mich Dein Nah'n."

Siegl. „Eine Waffe laß' mich Dir weisen &c."

Sie erzählt nun: Hunding „freite ein Weib, das ungefragt Schächer ihm schenkten zur Frau." Beim Hochzeitmahle ist plötzlich ein Greis in grauem Gewande eingetreten, den Hut tief über sein einziges Auge gedeckt, traf dieses Auge die Männer mit mächtigem Dräu'n; in Sieglinde weckte es „süß sehnenden Harm, Thränen und Trost zugleich." Er stieß ein Schwert bis an's Heft in den Stamm der Esche; dem sollte es gehören, der es herauszuziehen vermochte. Alle versuchten es vergebens. Sie fährt fort:

„Da wußt ich, wer der war, der mich gramvoll gegrüßt: ich weiß auch, wem allein im Stamm das Schwert er bestimmt. O fänd ich ihn heut' und hier, den Freund; käm er aus Fremden zur ärmsten Frau: was je ich gelitten in grimmigem Leid, was je mich geschmerzt in Schande und Schmach, süßeste Rache sühnte dann Alles" &c. &c. dann „fänd ich den heiligen Freund, umfing' den Helden mein Arm!"

Siegmund mit Gluth Sieglinde umfassend: „Dich selige Frau hält nun der Freund, dem Waffe und Weib bestimmt &c. — — Auf lach' ich in heiliger Lust, halt' ich dich Hehre umfangen, fühl' ich dein schlagendes Herz."

„Die große Thüre springt auf. Sieglinde fährt erschrocken zusammen und reißt sich los."

„Ha! wer ging? wer kam herein?"

„Die Thüre bleibt geöffnet: außen herrliche Frühlingsnacht; der Vollmond leuchtet herein, und wirft sein helles Licht auf das Paar, das so sich plötzlich in voller Deutlichkeit warnehmen kann."

„Siegmund in leiser Entzückung: „Keiner ging, doch Einer kam: siehe der Lenz lacht in den Saal."

„Siegmund zieht Sieglinde mit sanfter Gewalt zu sich auf das Lager, so daß sie neben ihm zu sitzen kommt. — Wachsende Helligkeit des Mondscheines."

Im Folgenden wird das Geschwisterpaar „Lenz und Liebe" besungen: Siegmund ist der Lenz, Sieglinde die Liebe.

„Sie hängt sich entzückt an seinen Hals und blickt ihm nahe in's Gesicht; mit Hingerissenheit:

Siegmund. „O süßeste Wonne, seligstes Weib!

Sieglinde entdeckt nun, daß Siegmund genau dem Bilde gleicht, das sie von sich selbst im Bache gesehen hat. Ein Gleiches findet Siegmund. Sieglinde sieht, daß Siegmund dasselbe Auge hat, wie jener Greis. Sie fragt ihn nun, wer er eigentlich sei und erfährt nun, daß er ein „Wälsung" sei und Siegmund heiße. Sie erkennt dann in ihm in höchstem Entzücken ihren Zwillingsbruder, ohne sich dadurch in ihrer brünstigen Liebe stören zu lassen. Er reißt das Schwert aus dem Stamm und singt:

„Siegmund, den Wälsung, siehst Du, Weib! Als Brautgabe bringt er dies Schwert: so freit er sich die seligste Frau; dem Feindeshaus entführt er Dich so.

— — „Er hat sie umfaßt, um sie mit sich fortzuziehen. Sieglinde reißt sich in höchster Trunkenheit von ihm los und stellt sich ihm gegenüber:"

„Bist Du Siegmund, den ich hier sehe, Sieglinde bin ich, die Dich ersehnt: Die eigne Schwester gewannst du zu eins mit dem Schwert!"

„Sie wirft sich ihm an die Brust."

Siegmund. „Braut und Schwester bist Du dem Bruder; „so blühe denn Wälsungen Blut."

„Er zieht sie mit wüthender Gluth an sich. — Der Vorhang fällt schnell."

Als Bezeichnung für die Vortragsweise der bezüglichen Musik ist vorgeschrieben:

„wüthend." —!

Zweiter Aufzug.

„Wildes Felsengebirge. Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrunde zu, wieder abwärts. Wotan, kriegerisch gewaffnet, mit dem Speer: vor ihm Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung."

Wotan. „Nun zäume dein Roß, reisige Maid; bald entbrennt brünstiger Streit. Brünnhilde stürme zum Streit, dem Wälsung kiese sie Sieg! Hunding wähle sich, wem er gehört; nach Wallhall' taugt er nicht. Drum rüstig und rasch reite zur Wal."

Brünnhilde (jauchzend von Fels zu Fels die Höhe rechts hinauf springend):

„Hojotoho! hojotoho! heiaha! heiaha! hojotoho! hojotoho! heiaha! heiaha! hojotoho! hojotoho! hojotoho! hojotoho! heiaha, ha! hojotoho!"

„Sie hält auf einer hohen Felsenspitze an, blickt in die hintere Schlucht hinab und ruft zu Wotan zurück:

„Dir rath' ich, Vater, rüste Dich selbst; harten Sturm sollst Du besteh'n. Fricka nah't, Deine Frau im Wagen mit dem Widdergespann &c."

Dann kommt wieder die ganze Litanei mit hojotoho! das zuletzt auf dem zweigestrichenen fis mit einem zweitaktigen, auf das hohe h führenden Triller schließt. Brünnhilde verschwindet.

„In einem mit zwei Widdern bespannten Wagen, langt Fricka aus der Schlucht auf dem Felsjoche an: dort hält sie rasch an und steigt aus; sie schreitet heftig in den Vordergrund auf Wotan zu. Wotan, Fricka auf sich zuschreiten sehend, für sich:

„Der alte Sturm, die alte Müh'! Doch Stand muß ich halten."

„Fricka, je näher sie kommt, mäßigt sie den Schritt, und stellt sich mit Würde vor Wotan hin."

Sie fordert Rache für Hunding; Wotan findet das Geschwisterpaar nicht strafwürdig, auch nicht als Fricka ihn erinnert, daß es eben ein Zwillingspaar sei. Sie ist außer sich.

„So ist es denn aus mit den ewigen Göttern, seit Du die wilden Wälsungen zeugtest?"

Wotan thue und dulde Alles, so schilt sie, nur damit „nach Lust und Laune walte dies frevelnde Zwillingspaar, Deiner Untreue zuchtlose Frucht &c. Denn Dein Weib sonst scheutest Du so, daß der Walküren Schaar, und Brünnhilde selbst, Deines Wunsches Braut, in Gehorsam Du gabst. Doch jetzt, da Dir neue Namen gefielen, als „Wälse" wölfisch im Walde Du schweiftest: jetzt, da zu niedrigster Schmach Du Dich neigtest, gemeiner Menschen ein Paar zu erzeugen: jetzt dem Wurfe der Wölfin wirfst Du zu Füßen Dein Weib."

Im weiteren Verlauf des Zankduetts fordert Fricka, daß Wotan heute im Kampfe nicht Siegmund beistehen, ja ihm das Schwert nehmen soll.

„Wotan drückt in seiner ganzen Haltung von hier an einen

immer wachsenden, unheimlichen, tiefen Unmuth aus." Es hilft ihm nichts; er muß seiner Frau versprechen, daß er Siegmund nicht beistehen will. Fricka will ihm aber auch das Zauberschwert abgenommen wissen und die Walküre soll sich von ihm abwenden.

„Man vernimmt Brünnhildens Ruf von der Höhe her. Sie erscheint mit ihrem Roß auf dem Felsenpfade rechts.

„Hojotoho! hojojotoh! hotojoha!"

langer Triller auf Fis-g.

„Als sie Fricka gewahrt, bricht sie schnell ab, und geleitet ihr Roß still und langsam während des Folgenden den Felsweg herab: dort birgt sie es dann in eine Höhle." Fricka dringt immer mehr in Wotan. Sie verlangt:

„Der Wälsung fällt meiner Ehre: empfah' ich von Wotan den Eid?"

„Wotan in furchtbaren Unmuth auf einen Felsensitz sich werfend":

„Nimm den Eid."

„Fricka schreitet dem Hintergrunde zu: dort begegnet sie Brünnhilde und hält einen Augenblick vor ihr an."

„Heervater harret Dein: laß er Dir künden, wie das Loos er gekießt."

„Brünnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der auf dem Felssitze zurückgelehnt in finsteres Brüten versunken ist."

Auf Brünnhilde's Bitten meint zwar anfangs Wotan, daß er nichts verrathen könne, dann aber beruhigt er sich mit den Worten:

„Was Keinem in Worten ich künde, unausgesprochen bleib' es denn ewig: mit mir nur rath' ich, red' ich zu Dir."

Er erzählt nun Alles, was wir aus dem „Rheingold" schon kennen, bis zur letzten Warnung der Erda. Er hätte nun von dieser noch mehr erfahren wollen.

„In den Schooß der Welt schwang ich mich hinab, mit Liebeszauber zwang ich die Wala, stört ihres Wissens Stolz, daß sie Rede mir stand. Kunde empfing ich von ihr; von mir doch barg sie ein Pfand: der Welt weisestes Weib gebar mir, Brünnhilde Dich; mit acht Schwestern zog ich Dich auf."

Erda hat ihm geweissagt, daß Alberich den Göttern Untergang bereiten würde, wenn er je wieder in Besitz des Ringes käme. Drum möchte er, um den Ring nie in Alberich's Hände gerathen zu lassen, am liebsten Fafner, der den Hort hütet, den Ring entreißen.

„Doch mit dem ich vertrug, ihn darf ich nicht treffen" ꝛc. Nur Einer könnte das.

„Ein Held, dem helfend nie ich mich neigte, der fremd dem Gotte, frei seiner Gunst, unbewußt, ohne Geheiß aus eigner Noth, mit der eigenen Wehr schüfe die That, ꝛc.

Brünnhild. „Doch der Wälsung, Siegmund, wirkt er nicht selbst?"

Wotan. „Wild durchschweift ich mit ihm die Wälder; gegen der Götter Rath reizte kühn ich ihn auf; gegen der Götter Rache schützt ihn nun einzig das Schwert, das eines Gottes Gunst ihm beschied. Wie wollt ich listig mich selbst belügen? So leicht entfrug mir Fricka den Trug; zu tiefster Scham durchschaut sie mich. — — — Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich: — was ich liebe, muß ich verlassen, morden, wen je ich minne, trügend verrathen, wer mir traut; — — — jetzt versteh ich den stummen Sinn des wilden Wortes der Wala: „„wenn der Liebe finstrer Feind zürnend zeugt einen Sohn, der Sel'gen Ende säumt dann nicht."" Vom Nib'lung jüngst vernahm ich die Mähr', daß ein Weib der Zwerg bewältigt, deſſ' Gunst Gold ihm erzwang: des Hasses Frucht hegt eine Frau; des Neides Kraft kreist ihr im Schooß; das Wunder gelang dem Liebelosen; doch der in Lieb' ich freite, den Freien erlang' ich mir nicht." — „Mit bittrem Grimme sich aufrichtend": „So nimm meinen Segen, Nibelungen Sohn! Was tief mich ekelt, Dir geb' ich's zum Erbe, der Gottheit nichtigen Glanz: zernage ihn gierig Dein Neid!"

Dann weist er Brünnhilde an, daß sie in dem bevorstehenden Kampfe Hunding Sieger werden und Siegmund fallen lassen solle. Brünnhild macht Einwendungen. Mit furchtbarem Drohen warnt Wotan vor Ungehorsam und geht dann ab.

„Brünnhilde wendet sich langsam dem Hintergrunde zu. Auf dem Bergjoche angelangt, gewahrt Brünnhilde, in die Schlucht hinabblickend, Siegmund und Sieglinde; sie betrachtet die Nahenden einen Augenblick, dann wendet sie sich in die Höhle zu ihrem Roße, so daß sie dem Zuschauer gänzlich entschwindet. — Siegmund und Sieglinde erscheinen auf dem Bergjoche. Sieglinde schreitet heftig voraus, Siegmund sucht sie aufzuhalten."

Siegmund. „Raste nun hier, gönne Dir Ruh!"

Sieglinde. „Weiter! Weiter!"

Siegmund. „Nicht weiter nun! Verweile, süßes Weib! Aus Wonne-Entzücken zucktest Du auf, mit jäher Hast jagtest Du fort."

Sie ist in Verzweiflung und hält sich verflucht, weil sie vorher ihrem Manne Hunding sich ohne Liebe hingegeben. Halb wahnsinnig sinkt sie ohnmächtig zusammen. Siegmund legt ihr Haupt in seinen Schooß. Brünnhild erscheint und kündigt Siegmund den Tod und den Einzug in Wallhall an. Befragt, sagt sie, daß er Sieglinde dort nicht wiedersehen kann; er will von Wallhalla nichts wissen und in seinem Schmerze Sieglinde und sich das Leben nehmen. Das rührt Brünnhilde und sie verspricht ungehorsam dem Befehle Wotan's Siegmund den Sieg zuzuwenden. Ein schweres Gewitter zieht herauf, das die ganze Bühne mit dunkelm Gewölk erfüllt. Siegmund hört Hunding sich nahen. Er legt die noch immer bewußtlose Sieglinde zu Boden und eilt Hunding entgegen. Sieglinde erwacht inzwischen, hört in der Ferne die Stimme Siegmunds und Hundings und stürzt sich, als sie die Bühne betreten, zwischen sie, doch:

„ein von rechts her über die Kämpfer ausbrechender Schein blendet sie plötzlich, so daß sie, wie erblindet zur Seite schwankt. In dem Lichtglanze erscheint Brünnhilde, über Siegmund schwebend und diesen mit dem Schilde deckend. Als Siegmund so eben zu einem tödtlichen Streiche auf Hunding ausholt, bricht von links her ein glühend röthlicher Schein durch das Gewölk aus, in welchem Wotan erscheint, über Hunding stehend und seinen Speer Siegmund quer entgegen haltend. Brünnhilde weicht erschrocken vor Wotan mit dem Schilde zurück: Siegmunds Schwert zerspringt an dem vorgehaltenen Speere. Dem Unbewehrten stößt Hunding seinen Speer in die Brust; Siegmund stürzt todt zu Boden: Sieglinde die seinen Todesseufzer gehört, sinkt mit einem Schrei wie leblos zusammen. Mit Siegmund's Fall ist zugleich von beiden Seiten der glänzende Schein verschwunden: dichte Finsterniß ruht im Gewölk bis nach vorn: in ihm wird undeutlich Brünnhilde sichtbar, wie sie in jäher Hast sich Sieglinden zuwendet. Sie hebt Sieglinde schnell auf ihr der Seitenschlucht nahe stehendes Roß, und verschwindet sogleich mit ihr. Alsbald zertheilt sich das Gewölk in der Mitte, so daß man deutlich Hunding gewahrt, der so eben seinen Speer dem gefallenen Siegmund aus der Brust ge-

zogen. Wotan, von Gewölk umgeben, steht dahinter auf einem Felsen an seinen Speer gelehnt und schmerzlich auf Siegmund's Leiche blickend. Zu Hunding singt er:

„Geh' hin, Knecht! Knie vor Fricka: meld' ihr, daß Wotan's Speer gerächt, was Spott ihr schuf. Geh' — geh'."

„Von seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding todt zu Boden. Wotan plötzlich in furchtbarer Wuth auffahrend:

„Doch Brünnhilde! Weh' der Verbrecherin! Furchtbar sei die Freche gestraft, erreicht mein Roß ihre Flucht."

„Er verschwindet mit Blitz und Donner." Der Vorhang fällt schnell.

Dritter Aufzug.

„Gipfel eines Felsberges. Rechts begränzt ein Tannenwald die Scene. Links der Eingang einer Felsenhöhle: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange. — Einzelne Wolkenzüge jagen, wie vom Sturm getrieben, am Felsensaume vorbei. Gerhilde, Ortlinde, Waltraute und Schwertleite haben sich auf der Felsenspitze über der Höhle gelagert: sie sind in voller Waffenrüstung. Gerhilde, zuhöchst gelagert, dem Hintergrunde zurufend, wo ein starkes Gewölk herzieht:

„Hojotoho! Hojotoho! Heiaha! Heiaha! Helmwige, hier! hieher mit dem Roß!"

Helmwige's Stimme (im Hintergrunde) durch ein Sprachrohr:

„Hojotoho! Hojotoho! Hojotoho! Hojotoho! Heiaha!"

mit langen Trillern!

„In dem Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar; über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger. Die Erscheinung zieht immer näher am Felsensaume von links nach rechts vorbei."

Alle drei der Ankommenden entgegenrufend:

„Heiaha! Heiaha!"

„Die Wolke mit der Erscheinung ist rechts hinter dem Tann verschwunden."

„Ortlinde in den Tann hineinrufend:"

„Zu Ortlinde's Stute stell Deinen Hengst: mit meiner Grauen graſ't gern Dein Brauner."

hineinrufend:

„Wer hängt Dir im Sattel?"

Helmwige. „Sintolt, der Hegeling."

Schwertleite. „Führ Deinen Braunen fort von der Grauen: Ortlinde's Mähre trägt Wittig, der Irming!"

Gerhilde (ist etwas näher herabgestiegen)

„Als Feinde nur sah' ich Sintolt und Wittig!"

Ortlinde springt auf:

„Heiaha! Heiaha! Die Stute stößt mir den Hengst." (Sie läuft in den Tann.)

Die Andern. Ha, ha—ha—ha—ha—ha—ha—ha—ha—ha!

So kommen allmälig die andern Walküren noch hinzu: Roßweiße, Grimgerde und Siegrune. Sie warten noch auf Brünnhilde. Endlich kommt diese zum Erstaunen der Andern nicht mit einem Helden, sondern mit einer Frau in solcher Hast an, daß das Roß im Tann unter ihr zusammenbricht. Die andern Walküren eilen in den Tann und kommen dann mit Brünnhilde, die Sieglinde stützt und leitet. Brünnhilde erzählt in fliegender Hast die uns bekannten Vorgänge, und bittet, die Schwestern möchten ihr ein neues Roß leihen. — Von Norden her naht im Gewittersturm Wotan. — Sieglinde zürnt, daß Brünnhilde sie dem Tode entrißen hat. Mit den Worten:

„Lebe, o Weib, der Liebe willen! Rette das Pfand, das von ihm Du empfingst: ein Wälsung wächst Dir im Schooß"

giebt sie Sieglinde neue Spannkraft und Lebensmuth zurück. Sie fleht nun selbst die Walküren an, sie zu retten. Vergebens; keine wagt es. Wotan stürmt immer näher heran. Da entschließt sich Brünnhilde zu bleiben, den Zorn Wotan's auf sich zu nehmen und schickt Sieglinde allein nach Osten in den Wald, der zwar nicht geheuer ist, da Fafner dort den Nibelungenhort schützt, doch eben darum meidet auch Wotan den Wald.

„Muthigen Trotzes, ertrag alle Müh'n, Hunger und Durst, Dorn und Gestein; lache, ob Noth, ob Leiden Dich nagt! Denn Eins wiß' und wehr' es immer: den hehrsten Helden der Welt, hegst Du, o Weib im schirmenden Schooß."

„Sie zieht die Stücken von Siegmund's Schwert unter ihrem Panzer hervor und überreicht sie Sieglinde."

„Verwahr ihm die starken Schwertesstücken; seines Vaters Walstatt entführt ich sie glücklich: der neugefügt das Schwert einst, schwingt, den Namen nehm er von mir — Siegfried erfreu' sich des Sieg's!"

Sieglinde geht mit heißem Dank ab.

„Die Felsenhöhe ist von schwarzen Gewitterwolken umlagert; furchtbarer Sturm braust aus dem Hintergrunde daher; wachsender Feuerschein rechts daselbst. Wotan's Stimme durch ein Sprachrohr:

„Steh' Brünnhild!

Vergebens bitten die Walküren. Wotan verstößt sie. Versenkt in tiefen Schlaf muß sie auf den Felsen liegen bleiben, bis ein Mann sie findet. Umsonst flehen die Walküren. Wotan ist unerbittlich:

„Die magdliche Blume verblüht der Maid; ein Gatte gewinnt ihre weibliche Gunst; dem herrischen Manne gehorcht sie fortan, am Herde sitzt sie und spinnt, aller Spottenden Ziel und Spiel."

„Brünnhilde sinkt mit einem Schrei zu Boden; die Walküren weichen entsetzt, mit heftigem Geräusch von ihrer Seite."

Er verbannt die andern Walküren von ihrer Nähe; wer bei ihr bleibt, theilt ihr Loos. Alle fahren mit wildem Schrei auseinander und stürzen in hastiger Flucht in den Tann.

„Schwarzes Gewölk lagert sich dicht am Felsenrande: man hört wildes Geräusch im Tann. Ein greller Blitzesglanz bricht in dem Gewölk aus; in ihm erblickt man die Walküren mit verhängtem Zügel, in eine Schaar zusammengedrängt, wild davon jagen. Bald legt sich der Sturm, die Gewitterwolken verziehen sich allmälig. In der folgenden Scene bricht, bei endlich ruhigem Wetter, Abenddämmerung ein, der am Schlusse Nacht folgt."

In einer längeren Scene zwischen Wotan und Brünnhild weiß letztere ihren Vater so zu rühren, daß er auf ihre Bitte die Strafe dahin mildert:

„Flammende Gluth umglühe den Fels; mit zehrendem Schrecken scheuch' es den Zagen. Der Feige fliehe Brünnhilde's Fels. Denn einer nur freie die Braut, der freier als ich der Gott!"

„Brünnhilde sinkt, gerührt und begeistert, an Wotan's Brust: er hält sie lange umfangen."

Nach langem Abschied faßt er „ihr Haupt in beide Hände, und küßt sie lange auf die Augen. Sie sinkt mit geschlossenen Augen, sanft ermattend in seine Arme zurück. Er geleitet sie zart auf einen niedrigen Mooshügel zu liegen, über den sich eine breit-

ästige Tanne ausstreckt. Er betrachtet sie und schließt ihr den Helm: sein Auge weilt dann auf der Gestalt der Schlafenden, die er nun mit dem großen Stahlschilde der Walküre ganz zudeckt. — Langsam kehrt er sich ab, mit einem schmerzlichen Blicke wendet er sich noch einmal um. Er schreitet mit feierlichem Entschlusse in die Mitte der Bühne und kehrt die Spitze seines Speeres gegen einen mächtigen Felsstein."

„Loge, hör'! Lausche hieher! Wie zuerst ich Dich fand, als feurige Gluth, wie dann einst Du mir schwandest, als schweifende Lohe; wie ich Dich band, bann ich Dich heut'. Herauf, wabernde Lohe, umlod're mir feurig den Fels."

„Er stößt dreimal mit dem Speer auf den Stein. Dem Stein entfährt ein Feuerstrahl, der zur allmälig immer helleren Flammengluth anschwillt. — Es bricht die lichte Flackerlohe aus. Lichte Brunst umgiebt Wotan mit wildem Flackern. Er weis't mit dem Speere gebieterisch dem Feuermeere den Umkreis des Felsenrandes zur Strömung an; alsbald zieht es sich nach dem Hintergrunde, wo es nun fortwährend den Bergsaum umlodert."

„Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie."

„Er streckt den Speer wie zum Banne aus. Er blickt schmerzlich auf Brünnhilde zurück. Er wendet sich langsam zum Gehen. Er wendet sich nochmals mit dem Haupte und blickt zurück. Er verschwindet durch das Feuer. Der Vorhang fällt."

Damit schließt die Walküre.

Das Bestreben Wagners, seiner Dichtung ein durchaus allegorisches Gepräge zu geben, die handelnden Personen und Götter in ein symbolisches Gewand zu kleiden, tritt immer deutlicher hervor: entsprechend dem Urmythos, die Naturkräfte zu personifiziren und durch symbolische Handlungen in logischen Zusammenhang mit einander zu bringen.

Kann uns diese Tendenz für die Richtigkeit der Charaktere und für die Vergötterung des Unsittlichen entschädigen?

Gewiß nicht.

Doch nun weiter zum

S i e g f r i e d.

Erster Aufzug.

„Felsenhöhle im Wald; drin ein natürlicher Schmiedeherd*),

*) Die Interpunktion immer genau wie im Original.

mit einem großen Blasebalg. Am Ambos davor sitzt Mime, eifrig an einem Schwerte hämmernd."

Er klagt, daß er kein Schwert machen könne, das für den jungen Siegfried stark genug sei; für die stärksten Riesen hätten sie genug gehalten.

„Doch dem ich's geschmiedet, der schmähliche Knabe, er knickt und schmeißt es entzwei, als schüf' ich Kindergeschmeid."

„Mime wirft das Schwert unmuthig auf den Ambos, stemmt die Arme ein, und blickt sinnend zu Boden."

„Es giebt ein Schwert, das er nicht zerschwänge: Nothung's Trümmer zertrotzt er mir nicht, könnt ich die starken Stücken schweißen, die meine Kunst nicht zu kitten weiß."

Er erzählt vor sich hinstarrend, daß Fafner, „der wilde Wurm" im finstern Walde der Nibelungen Hort hütet.

„Siegfried in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an einer Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen großen Bären mit einem Bastseile gezäumt, und treibt diesen mit lustigem Uebermuthe gegen Mime an."

Siegfried ängstigt nun Mime mit dem Bären, nimmt diesem dann das Bastseil ab und treibt ihn durch einen Schlag mit demselben wieder in den Wald. Darauf fragt er nach dem Schwerte und zerschlägt es auf dem Ambos, daß die Stücke ringsum fliegen. Dann setzt er sich unmuthig mit dem Gesichte nach der Wand.

„Mime reicht Siegfried Speise hin; dieser, ohne sich umzuwenden, schmeißt ihm Topf und Braten aus der Hand."

„Deinen Sudel sauf' allein."

Mime ist außer sich und wirft Siegfried seinen Undank vor.

„Als ein zullendes Kind zog ich Dich auf"

singt er, und klagt weiter, wie er für Siegfried gearbeitet und gewacht, ihn gehütet, bekleidet und groß gezogen habe und dafür nun dieser Undank! Siegfried erklärt, daß er ihn nicht ausstehen kann.

„Beim Genick möcht ich den Nicker packen, den Garaus geben, dem garst'gen Zwicker."

Dann fragt Siegfried im weiteren Verlauf nach seiner Mutter:

„Wie kam Dir aber das kindische Wurm? Du machtest wohl gar ohne Mutter mich?"

Mime. „Glauben sollst Du, was ich Dir sage: ich bin Dir Vater und Mutter zugleich."

Siegfried ist viel zu sehr Naturforscher, um so etwas zu glauben:

er springt auf Mime zu, packt ihn bei der Kehle und würgt ihn, bis Mime durch Zeichen zu verstehen giebt, daß er bekennen werde. Da läßt ihn Siegfried los, und Mime gesteht, daß er Siegfried's Mutter, Sieglinde, krank und elend im Walde gefunden und in seine Höhle aufgenommen, wo sie ihn, Siegfried, geboren und dann ihren Geist aufgegeben habe. Siegfried verlangt Beweise, da holt Mime die Stücken eines Schwertes hervor.

„Dein Vater, sagte sie, führt' es, als im letzten Kampf er erlag.“

Siegfried (begeistert). „Und diese Stücke sollst Du mir schmieden: dann schwing ich mein rechtes Schwert.“

Er befiehlt, daß Mime ihm noch heute das Schwert fertig machen solle und „läuft dann in den Wald.“ Mime ist rathlos:

„Vernagelt bin ich nun ganz! Wie helf ich mir jetzt? Wie halt ihn fest? Wie führ' ich den Huien zu Fafner's Nest? Wie füg' ich die Stücken des tückischen Stahl's? Keines Ofens Gluth, glüht mir die ächten.“ 2c.

„Der Wanderer (Wotan) tritt aus dem Wald an das hintere Thor der Höhle heran. Er trägt einen dunkelblauen langen Mantel; einen Speer führt er als Stab. Auf dem Haupte hat er einen breiten runden Hut mit herabhängender Krämpe.“

Der Gast ist Mime unheimlich. Der Wanderer führt sich sehr mystisch ein. „Sehr langsam, immer nur um einen Schritt sich nähernd“, geht er auf Mime zu. Mime weiset ihm die Thüre, der Wanderer aber kommt immer näher, setzt sich an den Herd und fordert Mime auf, drei Fragen an ihn zu richten; er verwettet sein Haupt, daß er sie beantworten wird. Mime fragt, der Wanderer antwortet: im Schooße der Erde wohnen die Nibelungen mit Alberich, auf der Erde Rücken hausen die Riesen, Fafner, der Brudermörder, hütet als wilder Wurm der Nibelungen Hort, auf den Gipfeln der Berge unter Wolken herrschen die Götter im Walhall! Wotan, ihr Herrscher, schuf aus der „Welt-Esche weihlichstem Ast“ sich den Speer, den Wahrer heiliger Verträge. Mime soll nun, da er Wotan die Thüre gewiesen, auch sein Haupt verwetten und Wotan drei Fragen beantworten. So fragt Wotan, und Mime antwortet zum Ersten, daß die Wälsungen das von Wotan gezeugte Geschlecht seien, das er zärtlich liebt und ihm doch Ungunst zeigt. Siegmund und Sieglind, ein Zwillingspaar, stammen von Wälse und zeugten den jungen Siegfried;

zum Zweiten: daß Fafner, der wilde Wurm nur mit dem Schwerte „Nothung“ getödtet werden kann; Wotan hatte dieses Schwert in eine Esche gestoßen, nur Siegmund konnte es herausziehen, und es zersprang, als er es gegen Wotans Speer führte. Die dritte Frage kann Mime nicht beantworten: wer das zersplitterte Schwert schmieden kann. Der Wanderer antwortet selbst: nur wer das Fürchten nie gekannt, vermag den Stahl zu schmieden. Mime's Haupt läßt er dem verfallen, der das Fürchten nicht gelernt. Damit verschwindet der Wanderer und überläßt Mime seinem Schrecken. Ein sonniges Glänzen durch den Wald ängstigt ihn. Zweige knacken, Siegfried tritt auf und schilt Mime, daß er nichts mit dem Schwerte gemacht. Um nun nicht nach des Wanderer's Spruch sein Haupt an Siegfried verfallen zu lassen, sucht Mime diesen zu überzeugen, daß das „Fürchten“ etwas sehr Weises sei und Siegfried das durchaus lernen müsse. Siegfried träumt immer davon, in die Welt zu ziehen, ohne zu wissen, was für ein Ding die Welt ist. Mime räth ihm an Fafner's, des Lindwurms, Höhle zu ziehen. Dort würde er das Fürchten lernen.

Siegfried: „Wo liegt er im Nest?“

Mime: „Neidhöhle wird es genannt: im Ost, am Ende des Wald's.“

Siegfried: „Dann wär's nicht weit von der Welt?“

Mime: „Bei Neidhöhle liegt sie ganz nah'.“

Siegfried: „Dahin denn sollst Du mich führen: lernt ich das Fürchten, dann fort in die Welt.“

Er will nun das Schwert. Mime kann es nicht schmieden. Siegfried macht sich nun selbst an die Arbeit. Mime meint, es würde nicht gehen.

Mime: „Läßig warst Du stets in der Lehr'; was willst Du rechtes nun rüsten?“

Siegfried: „Was der Meister nicht kann, vermöcht' es der Knabe, hätt' er ihm immer gehorcht?“ (Er dreht ihm eine Nase).

Siegfried zerfeilt die Schwertstücke, thut sie in einen Schmelztiegel und unter seinen Händen fügt sich Alles wieder zusammen. Mime sieht voll Angst und Staunen zu. Er erinnert sich, daß sein Haupt durch des Wanderers Spruch Siegfried verfallen ist. Er befindet sich in einer Klemme: er möchte gern, daß Siegfried bei Fafner das Fürchten lerne, aber er will auch, daß Siegfried

den Wurm tödtet, damit er, Mime, sich aus dem Hort den Ring aneignen kann. Wie soll er sich fürchten, wenn er Fafner tödten soll? Mime kommt dann auf den schlauen Einfall, Siegfried, wenn er Fafner getödtet haben wird, einen Schlaftrunk einzugeben und ihn dann mit dem wieder reparirten Schwerte meuchlings zu morden.

Siegfried gießt die geschmolzene Masse in eine Stangenform und stößt diese dann in den Wassereimer.

„Dampf und lautes Gezisch der Kühlung erfolgen. „Er stößt den Stahl in die Herdgluth und zieht die Blasebälge mächtig an. Mime ist vergnügt aufgesprungen, er holt verschiedene Gefäße hervor, schüttet aus ihnen Gewürz und Kräuter in einen Kochtopf und sucht diesen auf dem Herd anzubringen."

Siegfried: „Was schafft der Tölpel dort mit dem Topf?
Brenn ich hier Stahl? Braust Du dort Sudel? rc. rc."

Schließlich erklärt Siegfried, er werde das Gebräu nicht kosten.

„Unter dem Folgenden zieht Siegfried die Stangenform aus der Gluth, zerschlägt sie und legt den glühenden Stahl auf dem Ambos zurecht."

Während des Schmiedens ist dem Hammer Siegfrieds wieder ein besonderes System in der Partitur gewidmet, auf eingestrichnem F notirt, wozu also wohl einer der Ambose aus dem Rheingold benutzt werden kann.

„V bezeigt*) einen sehr starken, Λ einen schwächeren, ♦ einen leichten Schlag."

Dann kommt das Schwert nochmals in die Gluth und dann nochmals in das aufzischende Wasser:

„Er lacht bei dem Gezische laut auf."

Er arbeitet dann mit einem kleinen Hammer, mit eignem System in der Partitur, notirt im dreigestrichenen e.

Endlich ist das Schwert fertig. Siegfried schlägt zur Probe damit auf den Ambos, „welchen er von oben bis unten in zwei Stücken zerspaltet, so daß er unter großem Gepolter aus einander fällt. Mime, welcher in höchster Verzückung**) sich auf einen Schemel geschwungen hatte, fällt vor Schreck sitzlings zu Boden. Siegfried hält jauchzend das Schwert in die Höhe." „Der Vorhang fällt."

---

*) soll doch wohl heißen „bezeichnet".

**) über seinen Mordplan.

Zweiter Aufzug.

„Tiefer Wald. Ganz im Hintergrunde die Oeffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet, von da senkt er sich nach hinten, der Höhle wieder zu, wieder abwärts, so daß von dieser nur der obere Theil der Oeffnung den Zuschauern sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felsenwand. Finstre Nacht am dichtesten über dem Hintergrunde, wo anfänglich der Blick des Zuschauers gar nichts zu unterscheiden vermag. Alberich an der Felsenwand gelagert düster brütend." „Aus dem Walde von rechts her erhebt sich Sturmwind. Ein bläulicher Glanz leuchtet von eben daher."

Alberich singt: „Es rennt wie ein leuchtendes Roß, bricht durch den Wald brausend daher."

„Der Sturmwind legt sich wieder. Der Glanz verlischt."

„Der Wanderer tritt aus dem Walde auf und hält Alberich gegenüber an."

Der Mond bricht hervor, Alberich erkennt den Wanderer „fährt zuerst erschrocken zurück, bricht aber sogleich in höchste Wuth gegen ihn aus."

Der Wanderer bereitet Alberich auf die kommenden Ereignisse vor, wendet sich dann nach der Höhle, stellt sich auf die Anhöhe vor derselben und ruft hinein:

„Fafner! Fafner! erwache Wurm."

Er warnt Fafner. Es werde ein Held kommen, ihn zu „bestehen." Fafner kümmert sich um nichts. „Laß mich schlafen," singt er gähnend. Der Wanderer lacht dazu, spricht einige allgemeine Worte und verschwindet schnell im Walde. Sturmwind erhebt sich. Heller Glanz bricht aus. Dann vergeht Beides schnell. Alberich blickt dem davonjagenden Wanderer nach."

„Da reitet er hin auf leichtem Roß." ꝛc.

Alberich „schlüpft dann zur Seite in das Geklüft. Die Bühne bleibt leer. — Morgendämmerung. Bei anbrechendem Tage treten Siegfried und Mime auf. Siegfried trägt das Schwert in einem Gehänke von Bastseil. Mime erspäht genau die Stätte; er forscht endlich dem Hintergrunde zu, welcher, während die Anhöhe im mittleren Vordergrund später immer heller von der Sonne beleuchtet wird, im finsteren Schatten bleibt: dann bedeutet er Siegfried. Siegfried setzt sich unter einer Linde nieder, und schaut sich um."

Zwischen Siegfried und Mime ist ewiger Krieg. Siegfried weiß doch nichts anderes, als daß Mime sein Pflegevater ist; ihm dankt er sein Leben. Dennoch hat er nur Worte des Abscheu's und der Verachtung gegen ihn und treibt ihn auch von hier schließlich fort.

Endlich allein, setzt er sich unter die Linde und zerbricht sich den Kopf, wie wohl sein Vater und seine Mutter ausgesehen hätten.

„Er lehnt sich tiefer zurück und blickt durch den Baumwipfel auf. Tiefe Stille. — Waldweben."

Nach einigen Worten der Sehnsucht nach der Mutter, nach einem „Menschenweib" heißt es:

„Wachsendes Waldweben. Siegfried's Aufmerksamkeit wird endlich durch den Gesang der Waldvögel gefesselt. Er lauscht mit wachsender Theilnahme einem Waldvogel in den Zweigen über ihm."

Es ist ihm, als ob der Vogel ihm etwas sagen wollte und zerbricht sich den Kopf, wie er sich mit ihm verständigen könne.

„Er springt nach dem nahen Quell, schneidet mit dem Schwerte ein Rohr ab und schnitzt sich hastig eine Pfeife daraus. Während dem lauscht er wieder. Er bläst auf dem Rohr. Er setzt ab, schnitzt wieder und bessert. Er bläst wieder. Er schüttelt mit dem Kopfe und bessert wieder. Er versucht. Er wird ärgerlich, drückt das Rohr mit der Hand und versucht wieder. Er setzt lächelnd ganz ab. Er hört den Vogel wieder und blickt zu ihm auf."

Nachdem er auf dem Rohre sich dem Vogel nicht hat verständlich machen können, greift er zum Horn. Es kommt nun ein 43 Takte langes Hornsolo ohne alle und jede Begleitung, noch länger gemacht durch 16 eingestreute Fermaten.

„Bei den langgehaltenen Tönen blickt Siegfried immer erwartungsvoll auf den Vogel."

„Im Hintergrunde regt es sich. Fafner, in der Gestalt eines ungeheuren eidechsenartigen Schlangenwurms hat sich in der Höhle von seinem Lager erhoben; er bricht durch das Gesträuch und wälzt sich aus der Tiefe nach der höheren Stelle vor, so daß er mit dem Vorderleibe bereits auf ihr angelangt ist, als er jetzt einen starken gähnenden Laut ausstößt. Er hat beim Anblick Siegfrieds auf der Höhe angehalten und verweilt nun daselbst."

Siegfried. „Hoha! Da hätte mein Lied mir was Liebes erblasen! Du wärst mir ein saub'rer Gesell!"

Fafner. „Was ist da?"

„Der Leib des Riesenwurm's wird durch eine bekleidete Maschine dargestellt: als diese zur Höhe angelangt ist, wird daselbst eine Versenkung geöffnet, aus welcher der Sänger des Fafner durch ein, dem Rachen des Ungeheuers von Innen her zugeführtes Sprachrohr das Folgende singt."

Nach einigen singend gewechselten Worten stößt Fafner einen lachenden Laut aus. Dann heißt es weiter:

Fafner. „Trinken wollt ich, nun treff' ich auch Fraß."

Er öffnet den Rachen und zeigt die Zähne.

Siegfried. „Eine zierliche Freße zeigst Du mir da, lachende Zähne im Leckermaul!" 2c. Dann: „Hoho! Du grausam grimmiger Kerl! Von Dir verdaut sein, dünkt mich übel. Räthlich und fromm doch scheint's, Du verreckest hier ohne Frist."

Fafner. „Pruh —! Komm prahlendes Kind."

Siegfried. „Hab Acht, Brüller, der Prahler kommt."

„Er zieht sein Schwert, springt Fafner an und bleibt herausfordernd stehn. Fafner wälzt sich weiter auf die Höhe herauf und speit aus den Nüstern auf Siegfried. Siegfried weicht dem Geifer aus, springt näher zu und stellt sich zur Seite. Fafner sucht ihn mit dem Schweife zu erreichen. Siegfried, welchen Fafner fast erreicht hat, springt mit einem Satze über diesen hinweg, und verwundet ihn in dem Schweife. Fafner brüllt, zieht den Schweif heftig zurück und bäumt den Vorderleib, um mit dessen voller Wucht sich auf Siegfried zu werfen; so bietet er diesem die Brust dar. Siegfried erspäht schnell die Stelle des Herzens, und stößt sein Schwert bis an das Heft hinein. Fafner bäumt sich vor Schmerz noch höher, und sinkt, als Siegfried das Schwert losgelassen und zur Seite gesprungen ist, auf die Wunde zusammen."

„Die Maschine, welche den Wurm darstellt, ist während des Kampfes etwas weiter in den Vordergrund gerückt worden; jetzt ist unter ihr eine neue Versenkung geöffnet, aus welcher der Sänger des Fafner durch ein schwächeres Sprachrohr singt."

Sterbend erzählt Fafner sein Schicksal und fragt nach Siegfrieds Namen. Dann stirbt er.

„Fafner hat sich im Sterben zur Seite gewälzt. Siegfried zieht ihm jetzt das Schwert aus der Brust; dabei wird seine Hand vom Blute benetzt. Er fährt heftig mit der Hand auf."

„Wie Feuer brennt das Blut!"

„Er führt unwillkürlich die Finger zum Munde, um das Blut von ihnen abzusaugen. Wie er sinnend vor sich hinblickt, wird seine Aufmerksamkeit immer mehr von dem Gesange der Waldvögel angezogen.“ Er singt:

„Ist mir doch fast, als sprächen die Vöglein zu mir. Nützte mir das des Blutes Genuß? Das selt'ne Vöglein hier, horch, was singt es mir?“

„Stimme eines Waldvogels, aus den Zweigen der Linde über Siegfried, von einer Knabenstimme zu singen:“

„Hei! — Siegfried gehört nun der Nibelungen Hort! O — fänd in der Höle den Hort er jetzt! Wollt er den Tarnhelm gewinnen, der taugt ihm zu wonniger That: doch wollt er den Ring sich errathen, der macht ihn zum Walter der Welt.“

„Siegfried hat mit verhaltenem Athem und verzückter Miene gelauscht. Leise und gerührt“:

„Dank, liebes Vöglein, für Deinen Rath! Gern folg' ich dem Ruf!“

„Er wendet sich nach hinten und steigt in die Höle hinab, wo er alsbald gänzlich verschwindet.“

„Mime schleicht herbei, scheu umherblickend, um sich von Fafner's Tod zu überzeugen. Gleichzeitig kommt von der andern Seite Alberich aus dem Geklüft; er beobachtet Mime, stürzt auf ihn zu, und vertritt ihm den Weg, als dieser der Höle sich zuwendet.“

Es entspinnt sich ein Zank zwischen Beiden. „Verfluchter Bruder“ und ähnliche Ausdrücke jagen sich. Jeder von ihnen will die Schätze heben. Unter Anderm singt Alberich:

„Für des Knaben Zucht will der knick'rige, schäbige Knecht keck und kühn wohl gar König nun sein? Dem räudigsten Hund wäre der Ring gerath'ner als Dir, nimmer erringst du Rüpel, den Herrscherreif.“

„Mime kratzt sich den Kopf.“ Er macht den Vermittelungsvorschlag, zu theilen. Alberich will von keiner Theilung wissen und Alles für sich allein behalten. Siegfried erscheint, die beiden zankenden Brüder gehen ab.

„Siegfried ist, mit Tarnhelm und Ring, während des Letzteren langsam und nachsinnend aus der Höhle vorgeschritten: er betrachtet gedankenvoll seine Beute, und hält auf der Höhe des Mittelgrundes wieder an.“

Siegfried hat den Tarnhelm und den Ring in Händen, weiß aber nicht, was er damit soll.

„Er steckt den Tarnhelm sich in den Gürtel, und den Reif an den Finger. — Stillschweigen. — Siegfried achtet unwillkürlich wieder des Vogels und lauscht mit verhaltenem Athem.“

Der Waldvogel warnt ihn nun vor Mime's Treulosigkeit und schließt mit den Worten:

„Wie sein Herz es meint, kann er Mime verstehn: so nützt ihm des Blutes Genuß.“

„Mime schleicht heran, und beobachtet vom Vordergrunde aus Siegfried. Siegfried's Miene und Gebärde drücken aus, daß er den Sinn des Vogelgesanges wohl vernommen. Er sieht Mimen sich nähern, und verbleibt ohne sich zu rühren auf sein Schwert gestützt, beobachtend und in sich geschlossen, in seiner Stellung auf der Anhöhe bis zum Schlusse des folgenden Auftritts. Mime tritt näher an Siegfried heran, und bewillkommnet diesen mit schmeichelnden Gebärden.“

Er fragt, ob Siegfried das Fürchten gelernt. Dieser verneint: Mime thut immer sehr zärtlich; Siegfried ist voll Gift und Galle gegen ihn.

„Der mich ihn morden hieß, den haß' ich mehr, wie den Wurm.“

Es zeigt sich nun die Wirkung des Blutgenusses, von der die Vogelstimme gesprochen. Mime will immer ungemein zärtlich zu Siegfried thun, aber es kommt stets das Gegentheil heraus. Er habe Siegfried nur auferzogen, damit er Fafner tödte. Dann unterbricht er sich, erschrocken über seine Worte, behauptet, er habe das Gegentheil sagen wollen und fährt dann fort, daß er die Schätze auch das Schwert Nothung Siegfried entreißen und ihn tödten wolle. Er zieht das Fläschchen hervor und offerirt Siegfried, unterbricht sich aber immer vor Schreck, wenn er Zärtlichkeiten sprechen will und sein Mund sagt das Gegentheil. So erzählt er Siegfried, indem er stets liebevoll thut und ebenso zu sprechen glaubt, daß er von dem Trunk besinnungslos werden wird, daß Mime ihn dann tödten und ihm die Schätze rauben wolle. Siegfried singt:

„Schmeck Du mein Schwert, ek'liger Schwätzer!“

„Er führt, wie in einer Anwandlung heftigen Ekels einen jähen Streich nach Mime; dieser stürzt sogleich todt zu Boden.“

Alberich's Stimme ertönt hohnlachend aus dem Geklüft.

„Siegfried henkt, auf den am Boden Liegenden blickend, ruhig sein Schwert wieder ein. Er rafft Mimes Leichnam auf und trägt ihn auf die Anhöhe vor den Eingang der Höhle." Musik — „während er den Leichnam in die Höhle hinabwirft. Er wälzt mit großer Anstrengung den Leichnam des Wurmes vor den Eingang der Höhle, so daß er diesen ganz damit verstopft. Er blickt eine Weile sinnend in die Höhle *) hinab und wendet sich dann langsam, wie ermüdet, in den Vordergrund. Er führt sich die Hand über die Stirn." Er singt:

„Brausend jagt mein brünstiges Blut ꝛc. linde Kühlung erkies' ich unter der Linde."

„Er streckt sich unter der Linde aus und blickt wieder durch die Zweige hinauf."

Er hat Sehnsucht nach Sehnsucht und klagt dem Vogel seine Noth. Dieser weiß gleich Rath und singt:

„Hei! — Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg; jetzt wüßt ich ihm noch das herrlichste Weib: auf hohem Felsen sie schläft, Feuer umbrennt ihren Saal: durchschritt er die Brunst, weckt er die Braut, Brünnhilde wäre dann sein."

„Siegfried fährt mit Heftigkeit vom Sitze auf." Er fragt wieder den Vogel, dieser sagt ihm, derjenige werde Brünnhilde gewinnen, der das Fürchten nicht kennt. Da jauchzt Siegfried auf, er kennt ja das Fürchten nicht.

„Wie find ich zum Felsen den Weg?"

fragt er.

„Der Vogel flattert auf, kreis't über Siegfried, und fliegt ihm zögernd voran. Er läuft dem Vogel, welcher ihn neckend einige Zeit lang unstät nach verschiedenen Richtungen hinleitet, nach, und folgt ihm endlich, als dieser mit einer bestimmten Wendung nach dem Hintergrunde, davon fliegt."

Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug.

„Wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges, welcher nach links hin steil aufsteigt. — Nacht. Sturm und Wetter. Blitz und heftiger Donner, welcher letztere dann schweigt, während Blitze

*) Wie macht er das? Er hat ja so eben den Eingang gänzlich verstopft.

noch lange Zeit die Wolken durchkreuzen. Der Wanderer tritt auf. Er schreitet entschlossen auf ein gruftähnliches Höhlenthor in einem Felsen des Vordergrundes zu, und nimmt dort, auf seinen Speer gestützt, eine Stellung ein, während er das Folgende dem Eingange der Höhle zuruft:

„Wache! Wala! Erwache!" ꝛc.

Er beschwört Erda. „Die Höhlengruft erdämmert. Bläulicher Lichtschein: „von ihm beleuchtet steigt mit dem Folgenden Erda sehr allmälig aus der Tiefe auf. Sie erscheint wie von Reif bedeckt. Haar nnd Gewand werfen einen glitzernden Schein von sich."

Der Wanderer befragt sie in allerlei mystisch allegorischen Phrasen und schließt:

„Doch Deiner Weisheit dankt' ich den Rath wohl, wie zu hemmen ein rollendes Rad?"

Erda: „Männerthaten umdämmern mir den Muth; mich Wissende selbst „bezwang ein Waltender einst. Ein Wunschmädchen gebar ich Wotan: der Helden Wal hieß für sich er sie küren. Kühn ist sie und weise auch: was weckst Du mich und frägst um Kunde nicht Erda's und Wotan's Kind?"

Wanderer: „Die Walküre meinst Du, Brünnhild, die Maid? Sie trotzte dem Stürmebezwinger, wo er am stärksten sich selbst bezwang: was der Lenker der Schlacht zu thun verlangte, doch dem er wehrte zuwider sich selbst, allzuvertraut wagte die Trotzige das für sich zu vollbringen, — Brünnhild in brennender Schlacht. Streitvater strafte die Maid: in ihr Auge drückte er Schlaf; auf dem Felsen schläft sie fest: erwachen wird die Weihliche nur, um einen Mann zu minnen als Weib. Frommten mir Fragen an sie?"

Erda bleibt abwehrend. Der Wanderer fährt fort:

„Dir Unweisen ruf' ich's in's Ohr, daß sorglos ewig Du nun schläfst! Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will. Was in des Zwiespalt's wildem Schmerze verzweifelnd einst ich beschloß, froh' und freudig führe frei ich nun aus. Weih't ich in wüthendem Ekel des Nibelungen Neid schon die Welt; dem herrlichsten Wälsung weis' ich mein Erbe nun an. Der von mir erkoren, doch nie mich gekannt, ein kühnester Knabe, bar meines

Rathes, errang des Nibelungen Ring. Liebesfroh, ledig des Neides erlahmt an dem Edlen Alberich's Fluch: denn fremd bleibt ihm die Furcht. Die Du mir gebarst Brünnhild' weckt sich hold der Held: wachend wirkt Dein wissendes Kind erlösende Weltenthat. Drum schlafe nun &c. &c."

„Nachdem Erda bereits die Augen geschlossen hat, und allmälig tiefer versunken ist, verschwindet sie jetzt gänzlich; auch die Höhle ist jetzt wiederum durchaus verfinstert. Morgendämmerung erhellt die Bühne; der Sturm hat aufgehört. Der Wanderer ist dicht an die Höhle getreten, und lehnt sich dann mit dem Rücken an sie, das Gesicht der Scene zugewandt."

„Dort seh' ich Siegfried nah'n."

„Er verbleibt in seiner Stellung an der Höhle. Siegfried's Waldvogel flattert dem Vordergrunde zu. Plötzlich hält der Vogel in seiner Richtung ein, flattert ängstlich hin und her und verschwindet hastig dem Hintergrunde zu. Siegfried tritt auf und hält an."

Da der Vogel, sein Wegweiser, verschwunden ist, entschließt er sich ohne Führer weiter zu ziehen und schreitet nach hinten. Der Wanderer spricht ihn an und fragt woher und wohin. Siegfried fragt ihn nach dem Felsen:

„Einen Felsen such' ich, von Feuer ist der umwabert." Auf des Wanderers Fragen erzählt Siegfried Alles, was er vollbracht und was wir bereits wissen. Der Wanderer fragt, wer die starken Stücken zum Schwert geschaffen hat. Siegfried antwortet:

„Was weiß ich davon? ich weiß allein, daß die Stücken mir nichts nützten, schuf ich das Schwert mir nicht neu."

„Der Wanderer bricht in ein freudig gemüthliches Lachen aus."

„Das mein ich wohl auch", singt er.

„Er betrachtet Siegfried wohlgefällig."

Siegfried: „Was lach'st Du mich aus? Alter Frager! Hör' einmal auf, laß' mich nicht länger hier schwatzen. Kannst Du den Weg mir weisen, so rede: vermagst Du's nicht, so halte Dein Maul!"

Der Wanderer meint, wenn Siegfried ihn „alt" nennt, müßte er auch Achtung vor ihm haben. Siegfried findet das lächerlich. Ein Alter (Mime) war ihm immer unbequem; er hat ihn fortgefegt, wenn der Wanderer ihm nicht aus dem Wege geht, droht er ihm ein gleiches Schicksal. Sie gerathen in langem Hin- und

Hergerede endlich heftig aneinander. Der Wanderer will Siegfried abhalten, den Felsen zu erklimmen und zeigt mit dem Speere nach dem Gipfel.

„Mit wachsender Helle zeigt sich von der Höhe des Felsens her ein wabernder Feuerschein."

Siegfried. „Zurück Du Prahler mit Dir! Dort wo die Brünste brennen, zu Brünnhilde muß ich dahin."

„Er schreitet weiter; der Wanderer stellt sich ihm entgegen, und streckt den Speer vor."

„Siegfried haut dem Wanderer mit einem Schlage den Speer in zwei Stücken: ein Blitzstrahl fährt daraus nach der Felsenhöhe zu, wo von nun an der bisher mattere Schein in immer helleren Feuerflammen zu lodern beginnt. Starker Donner, der schnell sich abschwächt, begleitet den Schlag. Die Speerstücke rollen zu des Wanderers Füßen. Er rafft sie ruhig auf."

„Wanderer. „Zieh' hin, ich kann Dich nicht halten."

„Er verschwindet plötzlich in völliger Finsterniß."

Siegfried. „Mit zerfochtner Waffe floh mir der Feige?"

„Die wachsende Helle der immer tiefer sich senkenden Feuerwolken trifft Siegfried's Blick." Nach einigen Worten und dem Ruf: Hoho! Hahei! —

„setzt Siegfried sein Horn an, und stürzt sich in das wogende Feuer, welches sich, von der Höhe herabdringend, nun auch über den Vordergrund ausbreitet. Siegfried, den man bald nicht mehr erblickt, scheint sich nach der Höhe zu entfernen." „Hellstes Leuchten der Flammen." 12 Takte später heißt es: „Von hier an, wo die Gluth am stärksten war, beginnt sie zu erbleichen, und lößt sich allmälig in ein immer feineres, wie durch die Morgenröthe beleuchtetes Gewölk auf." Das immer zarter werdende Gewölk hat sich in einen feinen Nebelschleier von rosiger Färbung aufgelöst, und zertheilt sich nun in der Weise, daß der Duft sich gänzlich nach oben verzieht und endlich nur noch den hintern blauen Tageshimmel erblicken läßt, während am Saume der nun sichtbar werdenden Felsenhöhe (ganz die gleiche Scene wie im 3. Akte der „Walküre") ein morgenröthlicher Nebelschleier haften bleibt, welcher zugleich an die in der Tiefe noch lodernde Zauberlohe erinnert. Im Vordergrunde, unter der breitästigen Tanne, liegt Brünnhilde, in vollständiger glänzender Panzerrüstung, mit dem Helm auf dem Haupte, den langen Schild über sich gedeckt, in tiefem Schlafe.

Siegfried gelangt von Außen her auf den felsigen Saum der Höhe, und zeigt sich dort zuerst mit dem Oberleibe: so blickt er lange staunend um sich."

„Selige Oede auf wonniger Höh'!"

„Er steigt vollends ganz herauf, und betrachtet, auf einem Felsstein des hinteren Abhanges stehend, mit Verwunderung die Scene. Er blickt zur Seite in den Tann und schreitet etwas vor. Langsam näher kommend, hält er verwundert an, als er noch aus einiger Entfernung Brünnhilde's Gestalt wahrnimmt. Er hebt den Schild auf und erblickt Brünnhilde's Gestalt, während ihr Gesicht jedoch zum großen Theil vom Helm verdeckt ist. Vorsichtig löst er den Helm, und hebt ihn der Schlafenden ab; langes lockiges Haar bricht hervor; Siegfried erschrickt; (zart) „Ach, wie schön!" „Er verbleibt im Anblick versunken. Er neigt sich tiefer zu der Schlafenden hinab."

„Von schwellendem Athem schwingt sich die Brust:
brech ich die engende Brönne?"

„Er versucht die Brönne zu lösen."

„Komm mein Schwert! Schneide das Eisen!"

„Er zieht sein Schwert, durchschneidet mit zarter Vorsicht die Panzerringe zu beiden Seiten der Rüstung, und hebt dann die Brönne und die Schienen ab, so daß nun Brünnhilde in einem weichen weiblichen Gewande vor ihm liegt. Er fährt erschreckt und staunend auf."

„Das ist kein Mann!"

„Er starrt in höchster Aufgeregtheit auf die Schlafende hin."

„Brennender Zauber zückt mir in's Herz; feurige Angst faßt meine Augen: mir schwankt und schwindelt der Sinn."

Er geräth in höchste Beklemmung.

„Wen ruf' ich zum Heil, daß er mir helfe? Mutter, Mutter! Gedenke mein!" —

„Er sinkt, wie ohnmächtig, an Brünnhilde's Busen."

„Wie weck ich die Maid 2c.
Sehrendes Sehnen zehrt meine Sinne! am zagenden Herzen zittert die Hand. Wie ist mir Feigem? Ist dies das Fürchten? O Mutter, Mutter! Dein muthiges Kind! Im Schlafe liegt eine Frau: die hat ihn das Fürchten gelehrt 2c."

„Indem er sich der Schlafenden von Neuem nähert, wird er

wieder von zarteren Empfindungen an ihren Anblick gefesselt. Er neigt sich tiefer hinab."

„Süß erbebt mir ihr blühender Mund. Wie mild erzitternd mich Zagen erreizt! Ach, dieses Athems wonnig=warmes Gedüft." (Wie in Verzweiflung) „Erwache! Erwache! Heiliges Weib."

„Er starrt auf sie hin."

„Sie hört mich nicht!"

„Gedehnt mit gepreßtem, drängendem Ausdruck."

„So saug' ich mir Leben aus süßesten Lippen, (nachlaßend) sollt ich auch sterbend vergehen."

„Er sinkt wie ersterbend auf die Schlafende, und heftet, mit geschlossenen Augen, seine Lippen auf ihren Mund. Brünnhilde schlägt die Augen auf. Siegfried fährt auf und bleibt vor ihr stehen. Brünnhilde richtet sich langsam zum Sitzen auf. Sie begrüßt mit feierlichen Gebärden der erhobenen Arme ihre Rückkehr zur Wahrnehmung der Erde und des Himmels."

Sie singt einige Worte des Grußes an die Welt.

„Siegfried von ihrem Blick und ihrer Stimme feierlich ergriffen, steht wie festgebannt. Beide bleiben voll strahlenden Entzückens in ihren gegenseitigen Anblick verloren."

Brünnhild. „O Siegfried! seliger Held! Du Wecker des Lebens, siegendes Licht! O wüßtest Du, Lust der Welt, wie ich Dich je geliebt! Du warst mein Sinnen, mein Sorgen Du! Dich Zarten nährt' ich, noch eh' Du gezeugt; noch eh' Du geboren, barg Dich mein Schild. So lang lieb' ich Dich, Siegfried!

Siegfried. „So starb nicht meine Mutter? schlief die minnige nur?"

„Brünnhilde lächelt, freundlich die Hand nach ihm ausstreckend."

„Du wonniges Kind! Deine Mutter kehrt Dir nicht wieder. Du selbst bin ich, wenn Du mich Selige liebst."

Siegfried geräth allmälig in die höchste Liebesextase. Er singt:

„Die Gluth, die Brünnhild's Felsen umbrann, die brennt mir nun in der Brust. O Weib, jetzt lösche den Brand! Schweige die schäumende Wuth!"

„Er hat sie heftig umfaßt. Brünnhilde springt auf, wehrt ihm mit höchster Kraft der Angst und entflieht nach der andern Seite."

Schrecken erfaßt sie. Sie ist nicht mehr die Walküre, ihre

Nornenweisheit weicht von ihr. Siegfried bestürmt sie. Mit beiden Händen bedeckt sie ihre Augen. Siegfried löst ihr sanft die Hände von den Augen.

„Brünnhilde's Miene verräth, daß ihr ein anmuthiges Bild vor die Seele tritt, von welchem ab sie den Blick mit Sanftmuth wieder auf Siegfried richtet."

Nach einigen einleitenden Worten singt sie:

„O Siegfried, Herrlicher! Hort der Welt! Leben der Erde, lachender Held! Laß', ach laß'! Lasse von mir! Nahe mir nicht mit der wüthenden Nähe, zwinge mich nicht mit dem brechenden Zwang, zertrümm're die Traute Dir nicht! Sah'st Du Dein Bild im klaren Bach? Hat es Dich Frohen erfreut? Rührtest zur Woge das Wasser Du auf, zerflöße die klare Fläche des Bach's: Dein Bild säh'st Du nicht mehr, nur der Welle schwankend Gewog'! So berühre mich nicht, trübe mich nicht. Ewig licht, lachst Du selig dann aus mir Dir entgegen, froh und heiter ein Held. O Siegfried! Leuchtender Sproß! Liebe Dich und lasse von mir, vernichte Dein eigen nicht!"

Siegfried. „Dich lieb ich, o liebtest mich Du! Nicht hab' ich mehr mich: oh! hätte ich Dich! Ein herrlich Gewässer wogt vor mir: mit allen Sinnen seh ich nur sie, die wonnig wogende Welle. Brach sie mein Bild, so brenn' ich nun selbst, sengende Gluth in der Fluth zu kühlen, ich selbst: wie ich bin, spring in den Bach: oh daß seine Wogen mich selig verschlängen, mein Sehnen schwänd in der Fluth! Erwache, Brünnhilde! Wache, Du Maid! Lache und lebe süßeste Lust! Sei mein! sei mein! sei mein!"

„Brünnhild. „Oh, Siegfried! Dein war ich von je!"

Siegfried (feurig). „War'st Du's von je, so sei es jetzt!"

Brünnhild. „Dein werd' ich ewig sein!"

Siegfried. „Was Du sein wirst, sei es mir heut! Faßt Dich mein Arm, umschling ich Dich fest; schlägt meine Brust brünstig die Deine, zünden die Blicke, zehren die Athem sich, Aug' in Auge, Mund an Mund! Dann bist Du mir, was lang Du mir war'st und wirst! Dann brech sich die brennende Sorge, ob jetzt Brünnhilde mein?"

Brünnhilde. „Ob jetzt ich Dein? Göttliche Ruhe ras't mir in Wogen; keuschestes Licht lodert in Gluthen: himm-

lisches Wissen stürmt mir dahin, Jauchzen der Liebe jagt es davon! Ob jetzt ich Dein? Siegfried! Siegfried! siehst Du mich nicht? Wie mein Blick Dich verzehrt, erblindest Du nicht? Wie mein Arm Dich preßt — entbrennst Du mir nicht? Wie in Strömen mein Blut entgegen Dir stürmt, das wilde Feuer, fühlst Du es nicht? Fürchtest Du, Siegfried, fürchtest Du nicht das wild wüthende Weib?" (Sie umfaßt ihn heftig.)

Siegfried (in freudigem Schreck). „Ha! Wie des Blutes Ströme sich zünden, wie der Blicke Strahlen sich zehren; wie die Arme brünstig sich pressen, kehrt mir zurück mein kühner Muth, und das Fürchten, ach, das ich nie gelernt, das Fürchten, das Du mich kaum gelehrt: das Fürchten, mich dünkt, ich Dummer vergeß es nun ganz."

Er hat bei den letzten Worten Brünnhilde unwillkürlich losgelassen.

Brünnhilde (freudig wild auflachend). „Oh! Kindischer Held! O herrlicher Knabe! Du hehrster Thaten thöriger Hort! Lachend muß ich Dich lieben, lachend will ich erblinden, lachend laß uns verderben, lachend zu Grunde gehn!

Siegfried. „Lachend erwachst Du wonnige mir!"

Brünnhilde. „Fahr' hin Wallhall's leuchtende Welt! Zerfall in Staub Deine stolze Burg! Leb' wohl prangende Götterpracht!"

Siegfried. „Brünnhilde lebt, Brünnhilde lacht! Heil dem Tage, der uns umleuchtet! Heil der Sonne, die uns bescheint. Heil dem Licht, das der Nacht enttaucht."

Brünnhild. „End' in Wonne, Du ewig Geschlecht! Zerreißt ihr Nornen das Runenseil! Götterdämmrung dunkle herauf! Nacht der Vernichtung neble herein! Wie strahlt zur Stunde Siegfried's Stern: er ist mir ewig, ist mir immer, Erb' und Eigen, Ein und All: Leuchtende Liebe, lachender Tod! Leuchtende Liebe! lachender Tod! Leuchtende Liebe! Lachender Tod!"

Siegfried. „Heil der Welt, der Brünnhilde lebt! Sie wacht, sie lebt, sie lacht mir entgegen: prangend strahlt mir Brünnhilde's Stern! Sie ist mir ewig, ist mir immer Erb und Eigen, Ein und All! Leuchtende Liebe, lachender Tod! Leuchtende Liebe, lachender Tod, leuchtende Liebe, lachender Tod!"

„Brünnhilde stürzt sich in Siegfrieds Arme."

Ende.

Den Inhalt des letzten der zur Nibelungen Tetralogie gehörigen Musik-Dramen: „Siegfried's Tod" muß ich wohl oder übel unerzählt lassen, da der Klavierauszug noch nicht erschienen, und die Partitur nur im Manuskript vorhanden ist, sich also jeder nicht lobpreisenden Kritik entzieht. Nehmen wir indeß an, daß „Siegfrieds Tod" wirklich ein Hort unbedingter und unzweifelhafter Schönheit sei, — — kann uns ein Abend für die martervolle Qual der drei Vorabende entschädigen? Gewiß nicht!

* * *

Alle diese Dichtungen sollen den Inhalt der Nibelungen-Sage enthalten. Ueber Veränderungen im Gange der Erzählung ist nicht zu rechten. Das ist ein wohl begründetes Recht des Dichters, zumal des dramatischen. Aber was ist aus den Charakteren geworden?

Was wie ein rother Faden durch alle deutschen Heldensagen hindurchzieht und sie speziell als deutsche kennzeichnet, das ist: die Treue und die Dankbarkeit, aus der zum Theil die Treue entspringt. Der König verläßt seine Mannen nicht, gewährt ihnen treu seiner Pflicht Schutz bis zum Tode. Das ist unschwer aus dem Liede nachzuweisen. Als Kriemhild in ihrer Rache von den Brüdern Hagens Auslieferung verlangt, haben sie nur einen Schrei der Entrüstung als Antwort für diese Zumuthung. Ehe sie treulos ihren Dienstmann verlassen, auch wenn sie ihr Leben dadurch retten können, sterben sie lieber mit ihm; so besiegeln sie ihre Treue mit dem Tode. Und eben so unverbrüchlich ist die Treue der Mannen gegen ihren König. Wie rührend und ergreifend ist nicht der Kampf in den Herzen der treuen Mannen, wenn sie mit ihren Pflichten in Kollision gerathen. So der edle Rüdiger, König Etzel's Vasall. Er hat den Burgunden sicheres Geleit gegeben, sie waren seine Freunde geworden. Aber er ist Etzel's Dienstmann, Kriemhild ist seine Königin; er hat geschworen sie zu rächen, er folgt dieser Pflicht und opfert ihr seine Freundschaft und sein Leben. Und der junge Giselher ist der Verlobte von Rüdigers Tochter; er kann leben, wenn er seinen Bruder und König verläßt: aber er opfert seine Liebe der Mannestreue, bleibt bei seinem Könige und stirbt mit ihm. Die Treue zu seiner beleidigten Königin Brunhild macht den grimmen Hagen zum Meuchelmörder; die Treue zum erschlagenen Siegfried

bringt Kriemhild zur Rache, macht sie zur wüthenden Furie. Und Hagen selbst, der Gräßliche, obgleich ihm von der Nixe in der ausgetretenen Donau geweissagt wurde, daß sie alle an Etzel's Hofe untergehen würden, geht, als er seinen König von dem Zuge nicht abhalten kann, mit klarem Bewußtsein mit ihm mit in den Tod. Der einzige Schatten, der auf Siegfried fällt, ist, daß er ein Weib verlassen. Aber man weiß nicht einmal, in wie weit er an Brunhild gebunden war, wie groß ihre Anrechte an ihn waren, und ist daher wohl geneigt darüber hinweg zu sehen. Nicht so die Sage. Dieser nur angedeutete Makel an Siegfried ist die Veranlassung zu seinem und aller Helden Untergang. Das ist die unerbittliche Gerechtigkeit, das unveräußerliche Anrecht der Sühne an jede Uebelthat, das vor allen Dingen im Drama zur Geltung kommen muß, wenn uns die Weltordnung als eine solche erscheinen soll, wie Religion und Moral und vor allen Dingen auch die größten Denker aller Zeiten lehren: als eine sittliche.

In den alterältesten deutschen Heldensagen, in denen die Helden so oft Kämpfe mit Riesen zu bestehen haben, weiß jeder Kämpe im Voraus, daß er es mit einem Treulosen zu thun habe: Treulosigkeit ist das Wesen der Riesen, nicht der Deutschen. —

* * *

Nun zu den einzelnen Wagnerschen Figuren. Wotan (ein Gott!) beginnt seine Thätigkeit mit einer Wortbrüchigkeit. Nicht etwa erst im Momente, als er Freia opfern soll, thut es ihm leid, diese, die sich selbst „die Holde" nennt, den Riesen zu geben, nein, er sagt ganz unbefangen:

„Nie sann dies ernstlich mein Sinn!"

Er hatte also von vornherein nie die Absicht gehabt, sein gegebenes Wort zu halten, und doch ist er der Gott, der Verträge wahrt. Nun hört er die von Loge vorgetragene Bitte der Rheintöchter, das gestohlene Gold ihnen wieder zu schaffen. Er will dem Räuber das gestohlene Gut allerdings entreißen, aber nicht um den Bestohlenen zu ihrem Gut zu verhelfen, sondern um es zu behalten. Als nun endlich am Schluß die Rheintöchter vernehmlich klagen, und Wotan so an seine Pflicht gemahnt wird, schimpft er:

„Verwünschte Nicker!"

Loge wehrt ihrem „Geneck" (?) auf Allerhöchsten Befehl und statt Gerechtigkeit wird ihnen schmählicher Hohn: sie mögen für

ihr geraubtes Gold Ersatz darin suchen, sich in dem neuen Glanze der Götter, der Burg, zu sonnen: derselben Burg, die mit dem gestohlenen Golde bezahlt ist, und zu dieser nichtswürdigen Verhöhnung lachen die übrigen Götter! Wahrlich eine nette Gesellschaft!

Man erinnere sich der Spitzfindigkeiten, mit denen Wotan sich in der „Walküre" selbst belügt. Um sein Gewissen einzulullen, wenn er nun ja doch Brünnhilde Alles erzählt, sagt er:

„Mit mir nur rath' ich, red' ich zu Dir." So plaudert er also alle göttlichen Geheimnisse in Form eines Selbstgespräches aus. Und was rechtfertigt seine „Verachtung", die „verächtliche Gebärde" gegen Hunding? hat dieser sich nicht wie ein Ehrenmann benommen?

Außer diesem verworfenen Göttergeschlecht giebt es noch die Riesen, die im Grunde noch liebenswürdigere Figuren sind. Man thut ihnen Unrecht an, und sie gebrauchen gegen das Unrecht Gewalt. Das ist menschlich und in der Ordnung. Einer schlägt am Ende den Andern todt. Das ist unmenschlich und nicht in der Ordnung.

Alberich ist in der ersten Scene von einer geradezu widerlichen Lüsternheit erfüllt; in seinem dunkeln Reich herrscht er später als goldgieriger Tyrann, dessen Entzücken es ist, seinen Bruder zu martern und als er sieht, wie dieser Bruder gemordet wird, hat er nur jauchzendes Lachen dazu.

Für Mime könnte man sich eher erwärmen, da er wenigstens Anfangs harmlos erscheint. Er hat Siegfried wie ein Vater mit Mühen und Sorgen großgezogen, so scheint es wenigstens. Endlich aber erfährt man, daß er Alles nur zu eigennützigen Zwecken gethan hat, und daß er auch Siegfried umbringen will.

So giebt es im Vorspiel keine einzige Figur, die im Stande ist, auch nur das allergeringste Interesse zu erwecken, oder Theilnahme einzuflößen. Hält man die interesselose Handlung mit den eben so interesselosen, aber durch ihre Unsittlichkeit abstoßenden Personen neben die ungeheuerlichen Prätentionen, welche an Maschinerie, Dekoration und Ausstattung gemacht werden, so scheint es nicht nur, sondern es wird Gewißheit, daß eben diese letztere Hauptsache, Dichtung und Musik nur Nebensache sind.

Und das soll ein Fortschreiten der Kunst, ja ihre Vollendung sein? Was ist Kunst?

Sobolewski sagt in seinen reaktionairen Briefen: „Kunst kommt von Können"; doch spricht da nur der halb von Lachen erstickte

Aerger über Wagner's Ungeschick im polyphonen Satz*) aus ihm. Er wußte besser, wie Wagner, daß die Hauptsache der Kunst in ihrem geistigen Gehalt liegt, und das bloße „Können" nur mit der Beherrschung der Kunstmittel zu thun hat. Wo also solch' geistiger Gehalt fehlt, und der Schwerpunkt in großartigen, immerhin pompösen Schaustellungen liegt, da haben wir es nicht mehr mit einem Kunstwerk zu thun, sondern mit einem Schaustück, dessen Heimath so recht eigentlich der Cirkus ist.

Daß die riesenhaften Ansprüche, die Wagner an die Scenerie stellt, unausführbar seien, wie so oft behauptet, glaube ich nicht. Man muß sich daran gewöhnen, nichts mehr für unmöglich zu halten, seit die Technik zur Wissenschaft in die Schule geht. Fraglich bleibt jedoch z. B., wie Sieglinde es auszuführen hat, wenn sie im ersten Aufzuge der Walküre „erbleichend" zu Boden blickt.

Siegmund kommt todesmüde und matt auf seiner Flucht in Hunding's Haus. Sieglinde fühlt sich zu ihm hingezogen. Hunding kehrt heim, er sieht, daß Siegmund sein Todfeind ist, aber als ein Ehrenmann, als ein Deutscher, hält er ihm treu die Gastfreundschaft und gewährt dem Feinde Schutz unter seinem Dache. Dafür lohnt ihm Siegmund damit, daß er ihm sein Weib verführt. Daß es seine eigne Schwester ist, das stört den hehren Helden keinen Augenblick. Wenn nun auch Siegmund untergeht, so ist dieser Untergang doch kein Akt der dramatischen Gerechtigkeit, sondern der himmlischen Kabinetspolitik: die Himmelskamarilla hatte seinen Untergang gegen den ursprünglichen Willen Wotan's durchgesetzt, und das gerade verleiht ihm einen Heiligenschein, den der Dichter durch alle möglichen Hilfsmittel noch strahlender zu machen sich bemüht: Wotan selbst hat für seinen Unter-

---

*) Daß Wagner in den komplicirteren kontrapunktischen Formen nicht sonderlich bewandert ist, zeigt er oft. Wenn Sobolewski aber in Aerger geräth, daß Wagner so häufig, wenn ihm eine ganze Menge Singstimmen zur Verfügung steht, doch nur vier- oder fünfstimmig schreibt, so kann ich Wagner, wenn ich den thatsächlich bestehenden Theaterverhältnissen Rechnung trage, nur Recht geben. Leichtigkeit der Ausführung ist da die Hauptsache. Gebe ich z. B. in einem Sextett oder Oktett mit Chor dem letzteren eine ganz selbstständige Stimmführung neben den Solostimmen, so steht die musikalische Leitung bei 9/10 aller Theater vor dem Dilemma, die Nummer umzuwerfen, oder den Chor leichter zu arrangiren. Da ist es mindestens praktisch, wenn der Komponist dieses Arrangement selbst ausführt. Berücksichtigt man das Bedürfniß des Theaterpublikums, so muß auch zugestanden werden, daß ihm mit so korrekter Polyphonie nicht gedient ist.

gang nur die Schmerzenslaute eines blutenden Herzens und für Hunding, der außer Brünnhilde allein von allen Personen der Dichtung auf Ehrenhaftigkeit des Charakters Anspruch machen darf, hat er nur eine „verächtliche Gebärde", die den beleidigten Gatten sofort tödtet.

Sieglinde ist ein Opfer der seit „Tristan" unverkennbar bei Wagner eingerissenen Manie, seine Frauengestalten als stets und gern bereite Objekte für die brünstigen Gefühle seiner Helden darzustellen. Die Entdeckung, daß Siegmund, für den sie in wilder Leidenschaft erglüht, ihr Bruder ist, erschreckt sie nicht, im Gegentheil: sie erhöht ihr Glück und zugleich ihre Liebesbrunst. Sie hat nach der That kein Reuegefühl für ihre Blutschande, sondern nur dafür, daß sie, ehe sie sich ihrem Bruder hingab, einem Andern angehörte.

Fricka ist in der That die Hüterin der Sitte und hat dafür zur Strafe als keifender Hausdrachen aufzutreten.

Brünnhilde interessirt uns am Meisten; sie ist die konsequenteste, sie ist brav und ihr Vergehen entspringt edlen Empfindungen. Ihre Menschwerdung am Schluß des „Siegfried" könnte auf alles Vorhergegangene ordentlich wohlthuend wirken, wenn sie zugleich mit dem Menschen auch etwas mehr Weiblichkeit angenommen hätte. Ihre brünstige Extase grenzt dicht an Nymphomanie. Indeß ist nicht zu verkennen, in welcher Umgebung sie früher gelebt hatte. Ihre Schwestern mit ihrem Hojotoho!, ihrem Leichenträgeramt und dem haut gout, den Pferd und Stall verleiht, haben auch auf Brünnhild ein eigenartiges Parfüm übertragen. —

Die übrigen Walküren machen viel mehr den Eindruck ekelhafter Rohheit und Unfläthigkeit, — man lese die Witze nach, die sie über die Pferde machen — als schrecklicher und furchtbarer Wildheit.

Es tritt immer offenkundiger zu Tage, daß Wagner die in der Nibelungensage enthaltenen Reste des Urmythos: die allegorische Personificirung der dämonischen Elemente des Naturlebens durchaus zur Tendenz erhoben hat: ein verhängnißvoller Mißgriff, wenn er ihn nöthigte, seine Gestalten so darzustellen, daß sie uns durchaus abstoßen müssen. Im Menschen leben zwei Prinzipe neben einander, und der **Kampf** zwischen diesen erregt unsere Theilnahme. Wir empfinden solche, wenn wir einen Menschen sehen, der nach hartem Kampfe fehlt. Wer aber ohne Besinnen und ohne Reue den bösen Geistern dient, der stößt uns einfach ab.

Im Menschenleben können uns die finstern Dämonen, Haß, Neid, Mord, Rache nur ergreifen und erschüttern, wenn sie mit den lichten Genien der Menschheit: der Liebe, Dankbarkeit, Treue, Selbstlosigkeit Hand in Hand gehen und die Fäden der Dichtung durch diese düstern oder hellern Geister und deren Gegenwirkung zu einem Ganzen unlöslich verknüpft sind. — —

Nun zu dem eigentlichen Helden der Sage: zu Siegfried.

Er tritt mit einer Rohheit auf, wie die deutsche Literatur wohl kaum etwas Aehnliches aufzuweisen haben dürfte. Gegen Mime ist er ein undankbarer Bube. Mime hat ihn auferzogen, ihm verdankt Siegfried sein Leben, er ist ihm ein Vater. Mime ist selbst ein Bösewicht, aber das erfahren wir erst später. Siegfried hat keine Spur von Achtung oder Dankbarkeit für ihn. Er kennt nichts wie Ekel und Widerwillen gegen den Schmied und denkt nicht daran, diesen Empfindungen Zwang anzuthun, ja als er erfährt, daß Mime ihm selbst zu Leibe will, hat er kein Gefühl für den, der ihm Vater war, keine Skrupel, sondern wie man ein lästiges Insekt todt tritt, erschlägt er den, dem er das Leben dankt.

Und wunderbar: derselbe Siegfried, der seinen Wohlthäter schimpft, mißhandelt und endlich mordet, ist dennoch der „Ergriffenheit", der „Rührung", der „Begeisterung" fähig; nur treten diese Gefühle nicht auf, wie bei sonstigen M e n s ch e n, welche die Tugenden und Fehler ihrer Spezies haben. Er ist begeistert, wenn er ein Schwert von unbesiegbarer Zauberkraft hat; gerührt, wenn ihm die Nibelungen-Schätze zufallen und ergriffen, wenn der sprechende Vogel ihn in seiner Brunst zu einem Weibe führt.

Dieser Siegfried, der ohne es gelernt zu haben, sogleich mehr Schmied ist als der Obermeister Mime, der an kein Gesetz der Natur und der Moral*) gebunden ist, der sich mit Vögeln unterhält, unversehrt durch Feuermeere schreitet und seine Wohlthäter mordet, erscheint wie ein Mensch, der ein ganz besonderes Privilegium hat, die größten Nichtswürdigkeiten begehen zu können und dennoch immer ein Held, ein Heiliger, ein „herrlicher Knabe" zu bleiben. Ein solcher Mensch kann uns nicht interessiren. Wir müssen stets unser Gedächtniß zu Hilfe nehmen und uns erinnern, daß er die Bestimmung hat, trotz alledem und alledem ein „hehrer" Held zu bleiben. Sonst könnten wir ihn gar nicht auf der Bühne ertragen.

„Eine Handlung aber, die nur aus historischen (also auch wohl

*) Der Mythos bindet sich an keine Moral! sagt Wagner.

mythischen), ihrem Grunde nach ungegenwärtigen Beziehungen erklärt und begriffen werden kann, ist nur dem Verstande, nicht dem Gefühle darzustellen — — — weil eine solche Handlung nur dem kombinirenden Denkorgane zum Verständniß überlassen bleiben muß."

Wer das sagt? fragen Sie?

Richard Wagner: „Oper und Drama" Bd. II. S. 154. Man lese sodann seine Auffassung des „Wunders"!

Doch ist hier nicht der Ort, sich mit seinen Theorien zu befassen; Zweck dieser Erörterung sind nur die vorgelegten Kunstwerke der Zukunft.

Welche Inconsequenz in Siegfried! Bei der verfänglichen Frage an Mime:

„Du machtest wohl gar ohne Mutter mich?"

hat doch sogleich jeder Zuhörer das Gefühl, daß er einen Menschen vor sich sieht, der nichts mehr zu erfahren hat. Dennoch ist er Brünnhild gegenüber der vollkommene Simplicissimus, bis er in eine wahre brünstige Wuth geräth. Diese wüthende Geschlechtsliebe ist auch ein wunder Punkt der Wagnerschen Muse. Wir finden ihn überall; auch in seinen prosaischen Schriften entlehnt er seine Bilder mit besonderer Vorliebe diesem heiklen Gebiete. Bei seinem oft genannten Buche „Oper und Drama" vergleicht er die Vereinigung zwischen Poesie und Musik mit der Verbindung von Mann und Weib. Die Musik ist das liebende Weib, und er gefällt sich darin auszumalen, mit welchen Nüancen in den Opern der verschiedenen Nationen dieses Weib sich hingiebt und empfängt. — Das sind Dinge, von denen jede Betheiligung des psychischen Elements ausgeschlossen wird, sobald man den Schleier von ihnen abhebt und sie an die Oeffentlichkeit zieht. Wir nennen das weibliche Geschlecht nicht darum das „schöne", weil es vorzugsweise mit körperlicher Schönheit begabt, sondern weil es durch die ganze Art seines Wesens bestimmt ist, Hüterin der Reinheit und Sitte zu sein, Anmuth und Frieden zu verbreiten. Beginnt die Poesie erst das Weib dieser psychischen Seite zu entkleiden, so daß sie ihre besten Helden beim Anblick eines Weibes in einen Zustand gerathen läßt, den ich nicht anders bezeichnen kann, als ein Delirium der Brunst, dann untergräbt sie nicht blos die Reinheit des Weibes selbst, sondern auch der Familie und damit das ganze sittliche Fundament der Weltordnung. Ich habe einen Maler gekannt; er war ein respektabler Künstler, aber ein wahrer Don Juan und arger Sünder vor dem Herrn, doch nie hat er seinen

Pinsel dadurch entwürdigt, der Dollmetscher seiner Schwächen zu werden. Er kannte vollkommen die ethische Bedeutung der Kunst und hielt es als wirklicher Künstler für seine Pflicht, diese Bedeutung zu wahren. Es ist eine feststehende Thatsache, daß die Frauen bei den alten Germanen mit höchster Achtung, ja fast Verehrung behandelt wurden. Dieser von Wagner in seinen Nibelungen angeschlagene Ton ist daher durchaus undeutsch. —

Es giebt zu denken, wenn man Wagner's Siegfried mit dem des Nibelungenliedes vergleicht. Man vergegenwärtige sich die Rohheit dieses Buben und erinnere sich der Worte, in die Siegfried nach dem Nibelungenlied ausbricht, als er Kriemhild zum erstenmale von fern sieht: „wie könnte das ergehn, daß ich Dich minnen sollte? das ist ein thörichter Wahn. Soll ich Dich aber verlassen, so wäre ich lieber todt." — Wagner giebt selbst den Aufschluß zu diesem Widerspruch, wenn er in seinem „Oper und Drama" so nachdrücklich hervorhebt, wie das Christenthum den älteren Mythos entstellt habe. So sucht er das Entstellte wieder herzustellen! Mehr Aehnlichkeit hat Wagner's Held (?) mit der gleichnamigen Gestalt in dem Liede vom „hürnin Sigfried". Forscher haben dies Lied für das älteste der deutschen Literatur erklärt, weil die Schilderung des wilden, blutdürstigen Kampfes und seine Rohheit auf seine Entstehung in jenen grauen Zeiten hinweist, in denen der Mensch in stetem Kampfe mit den wilden Bestien selbst noch viel von solchen an sich hatte. So packt Siegfried im Kampfe mit dem Riesen auf dem Gipfel des Drachensteines, als dieser zweimal besiegt, ihn dort zum drittenmale anfällt, mit seinen Händen in die weit klaffenden Wunden des Gegners, reißt sie mit Gewalt weit auf und wirft das Ungethüm dann vom Felsen herunter, daß es in Stücken zerbricht, worüber Kriemhild, die im Felsen gefangen dem Kampfe zuschaut, in lautes Lachen ausbricht. Man wird zugeben müssen, daß dieser Siegfried mehr Verwandtschaft mit dem Wagnerschen hat.

Es giebt zu wunderbaren Schlüssen Veranlassung, wenn man bei dieser bubenhaften Gestalt des Wagnerschen Siegfried an das merkwürdige Bekenntniß denkt, das Wagner in seinem „Oper und Drama" Bd. II. S. 64, 65 ablegt:

„Die Kunst ist ihrer Bedeutung nach nichts Anderes, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten, bewunderten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen, sich in den durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wieder

zu finden. Der Künstler sagt sich in dem von ihm dargestellten Gegenstande: „So bist Du, so fühlst und denkst Du, und so würdest Du handeln, wenn Du, frei von der zwingenden Unwillkür der äußeren Lebenseindrücke nach der Wahl Deines Wunsches handeln könntest.“ So stellte das Volk im Mythos sich Gott, so den Helden und so endlich den Menschen dar.“

Man wird also in Siegfried nach diesem Bekenntnisse unschwer die Person Richard Wagner's wiederfinden, mit seinem durchaus eigenartigen Charakter, wie er handeln würde, wenn er frei „von der zwingenden Unwillkür der äußern Lebenseindrücke nach der Wahl seines Wunsches handeln könnte!“

Das sind die Charaktere, wie sie Wagner uns vorführt als die herrlichsten Gebilde des deutschen Mythos!

„Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben. Bewahret sie!“

Diese Mahnung stieß mir nie so oft auf, als nach dem Studium der Wagnerschen Nibelungen.

Ja wohl, bewahren wir sie! Daß Dichtungen von solchem Inhalte, solchen Charakteren, solcher Handlung dazu nicht beitragen können, bedarf keines Beweises. Diese Poesie richtet sich selbst.

Ueber die Musik ist zunächst zu sagen, daß die Theorie vom unendlichen Melos durchgeführt ist. Nichtsdestoweniger kommen abgeschlossene Musikstücke auch hier vor. Ich erinnere an den Walkürenritt. Es ist beklagenswerth, daß so wirkungsvolle Musik an solche Poesie gebunden ist.

Wagnersche Musiksätze kommen fast in jedem Concertprogramm vor, und zwar nicht blos aus dem „Holländer“, „Rienci“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, sondern auch aus den „Meistersingern“, „Tristan“ und den „Nibelungen“. Siegmunds Liebesgesang und der Walkürenritt haben überall glänzenden Erfolg und mit Recht. Sie sind Zeugnisse für die geniale Schöpfungskraft Wagners. — Nur wo er die festgeschlossene Form aufgiebt, wo er nicht dem Drange seines Genius folgt, sondern sich in die Bahnen seiner Theorien hineinzwängt, wird er — ich finde kein besseres Wort — unfrei. — Wie sehr er das Bedürfniß der Form übrigens empfindet, ist überall aus dem Texte zu ersehen, der stets mit Berücksichtigung von Musikwiederholungen mit andern Texteswörten gedichtet ist. Wo er die festen Formen verläßt, verfällt er in Bahnen, die weniger genießbar sind, als die Perücken der Alten.

Wenn Wagner gegen den Zopf der Alten wüthet und die Textwiederholungen verhöhnt, gebe ich ihm vollkommen recht. Aber die augenblickliche Wiederholung derselben musikalischen Phrase ist mindestens eben so unstatthaft, als wenn der Chor fünfzigmal singt: „Auf, auf rette sie." In Wiederholungen gleicher Phrasen ist Wagner aber ohne Gleichen. Ich erinnere an den Anbruch des Morgens im Lohengrin; die von den Trompeten gebrachten Fanfaren (die doch auch keine andere Berechtigung haben, als um den Effekt des „Echo's" zu benutzen), fallen einige Etagen tiefer in die Fagotts und werden da in derselben Tonart mit einer Konsequenz wiederholt, daß das Publikum davonlaufen würde, wenn es nicht inzwischen etwas zu schauen hätte. Mozart bringt in der ersten Leporello-Arie fünf ganz gleiche Takte hintereinander. Wagner bringt in seinem Rheingoldvorspiel ein viertaktiges langes Es. Darauf ertönt eine in Intervallen fortschreitende Bewegung, in jeder Oktave wiederholt, und das geht immerfort und immer dazu der Es-dur Dreiklang **144** Takte lang! Wenn das kein alter Zopf ist, dann ist er dafür desto größer. Das ganze Vorspiel zur Walküre besteht aus stets sofort wiederholten Taktgruppen. Das erste zweitaktige Thema kommt zweimal dicht hintereinander, dann die erste Hälfte des Themas viermal; dann 2, dann 3 gleiche Takte. 64 Takte lang erklingt D. „Das schickt sich nicht, Herr v. Hinkeldei, sagt Taddel."

Wagner sagt von Mozart*): er machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war." Wenn nun Wagner sich für diese Poesie begeistern kann — wohl ihm!

Der Beifall des Publikums, auf den Wagner's Anhänger stets pochen, ist mir nie bestimmend gewesen. Ich habe dasselbe Publikum im „Tannhäuser", in „Stradella", in „Traviata", den „Hugenotten" und im „Pechschulze" klatschen gesehen. Wagner selbst denkt schlimm genug über das Publikum:

„Das Publikum unserer Theater hat kein Bedürfniß", sagt er in Oper und Drama, Bd. III. 240, „nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreuungssüchtigen sind künstliche Einzelnheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfniß." Er kommt dann zur Beurtheilung des Publikums und behauptet, was von bedeutenden Kunst-

---

*) Oper und Drama II. S. 55.

werken früher entstanden, sei bei den damaligen Künstlern durch das damalige Publikum so bestellt: „Wir finden das feinfühlende, geschmackvolle Publikum in seiner lebhaftesten und bestimmendsten Theilnahme am Kunstschaffen in der Periode der Renaissance uns entgegentreten. Hier sehen wir die Fürsten und den Adel die Kunst nicht nur beschützen, sondern für ihre feinsten und kühnsten Gestaltungen in der Weise begeistert, daß diese aus ihrem begeisterten Bedürfnisse geradeswegs als hervorgerufen zu betrachten sind. Dieser Adel, in seiner Stellung als Adel nirgends angefochten, nichts wissend von der Plage des Knechtslebens, das seine Stellung ihm ermöglichte, dem industriellen Erwerbsgeist des bürgerlichen Lebens sich gänzlich fernhaltend, heiter in seinen Palästen und muthig auf den Schlachtfeldern dahinlebend, hatte Auge und Ohr zur Wahrnehmung des Anmuthigen, Schönen und selbst Charakteristischen, Energischen geübt; und auf sein Geheiß entstanden die Werke der Kunst, die uns jene Zeit als die glücklichste Kunstperiode seit dem Untergange der griechischen Kunst bezeichnen."

Das heutige Publikum aber schildert er folgendermaßen:

„Der Beherrscher des öffentlichen Kunstgeschmackes ist nun aber derjenige geworden, der die Künstler jetzt so bezahlt, wie der Adel sie sonst belohnt hatte; der für sein Geld sich das Kunstwerk bestellt und die Variation des ihm beliebten Themas einzig als das Neue haben will, durchaus aber kein neues Thema selbst — und dieser Beherrscher und Besteller ist — der Philister. Wie dieser Philister die herzloseste und feigste Geburt unserer Civilisation ist, so ist er der eigenwilligste, grausamste und schmutzigste Kunstbrodgeber. Wohl ist ihm Alles recht, nur verbietet er Alles, was ihn daran erinnern könnte, daß er Mensch sein solle; — sowohl nach der Seite der Schönheit, als nach der des Muthes hin: er will feig und gemein sein, und diesem Willen hat sich die Kunst zu fügen, — sonst, wie gesagt, ist ihm Alles recht. — Wenden wir uns eilig von seinem Anblick ab."

In dieser wüthenden Anklage gegen das Publikum liegt zugleich eine bis zur Gewißheit sich steigernde Bestätigung meiner schon ausgesprochenen Vermuthung, daß die Wahl des einsamen Bayreuth nichts ist, als ein mit den Schaaren seiner Getreuen besetzter Wall gegen das Publikum und sein Urtheil: die öffentliche Meinung. Wie praktisch und bequem ist es überdies, wenn Künstler, denen das Maß ihrer geernteten Lorbeeren nicht hinreichend er-

scheint, das Publikum anklagen, den Geschmack zu verderben. Andere Künstler haben anders gedacht. So schrieb Schiller schon:*)

„Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat."

Zur näheren Charakteristik des „Menschen" Wagner bitte ich diesen wahrhaft „edlen" Ausspruch Schiller's mit dem giftigen und galligen Geifer zu vergleichen, mit dem Wagner die Aufführung der „Antigone" von Sophokles mit der Mendelssohnschen Musik in Potsdam verhöhnt. Zur vollen Würdigung seines Vertilgungsfiebers gegen Alles und Alle außer ihm müßte ich das halbe Buch abschreiben. Man sehe Bd. II. S. 56 und 124 und den dazwischen zergliederten Oedipus-Mythus.

Neu ist in diesen Bühnenwerken der künstliche Ersatz für die bisher üblichen Verwandlungen. Es ist nicht zu leugnen, daß hierin noch eine Mangelhaftigkeit unserer Bühneneinrichtung herrscht, die wohl geeignet ist, die Illusion zu stören. Wagner bietet nun alle Bühnenkünste auf, um den Scenenwechsel, der bisher ein wunder Punkt in der Bühnentechnik war, zu einer besondern Kunstgattung zu erheben. Wenn die Scene von der Tiefe des Rheines sich in die lichten Höhen vor Wallhall verwandelt, sehen wir, wie aus dem Wasser ein schwarzes Gewoge, aus diesem Wolken, wie diese heller und heller werden, und das lichte Gewölk sich zuletzt in die lachende Morgenlandschaft verwandelt. Wenn die Götter in die Unterwelt ziehen, um die Nibelungen zu bestehlen, führt uns Wagner den ganzen Weg vor, den sie machen; er zeigt uns eine Art von illustrirter Reisebeschreibung und giebt uns zugleich ein Stück dramatisirter Geologie zum Besten. Das sind die beiden Hauptspezies aller seiner Verwandlungen: Stoffwechsel und inscenirte Reisebeschreibungen, wozu er genaue Programmmusik schreibt. Das

*) Ueber den Gebrauch des Chores in der Tragödie.

sind dann Schaustellungen, wie sie die reisenden Physiker als sogenannte Nebelbilder zum höchsten Gaudium der Schuljugend vorführen, die aber zu der Handlung des Stückes in ganz und gar keiner Beziehung stehen und deshalb auch keinen Schatten von Berechtigung zu der kolossalen Prätention haben, mit der sie auftreten. Sie haben keinen andern erfindlichen Zweck, als — Effekt zu machen: Effekt, den Wagner so sehr zu hassen vorgiebt.

Vergegenwärtigt man sich die im eignen Bombast erstickende Sprache, die Nichtswürdigkeit der Charaktere und den Pomp der scenischen Darstellung, die an den Haaren herbeigezogenen und durch den Hinweis auf ihre allegorische Bedeutung in nichts gerechtfertigten, aber immer auf glänzenden Effekt spekulirenden Naturerscheinungen — in jedem Aufzuge giebt es Sturm oder Gewitter, in manchen schier ein Dutzend — bedenkt man den verhängnißvollen Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen, der übrigens hier gar nicht gethan zu werden braucht, da nichts Erhabenes vorliegt, so wird man folgendes Urtheil — aus anderer Feder — gewiß gerechtfertigt finden:

„Der Dichter verfertigte den ungesündesten Schwulst, den verkrüppeltsten Gallimathias, Aktionen ohne Handlung, Situationen von der unsinnigsten Verwirrung, Charaktere von der lächerlichsten Fratzenhaftigkeit. Dies konnte nicht mit natürlichen Dingen zugehen: so leicht giebt sich der Verstand nicht zu Experimenten der Verrücktheit her; er mußte erst verdreht gemacht, erst allen gesunden Sinnes beraubt gemacht werden, ehe er sich zum bloßen Kompilator dekorativer Nüancen und Kontraste hergab. — — — Er wollte ein ungeheuer buntscheckiges, historisch-romantisches, teuflisch-religiöses, bigott-wollüstiges, frivol-heiliges, geheimnißvoll-freches, sentimental-gaunerisches, dramatisches Allerlei haben, um an ihm erst Stoff zum Auffinden einer ungeheuer kuriosen Musik zu gewinnen — was ihm wegen des unbesieglichen Leders seines eigentlichen musikalischen Naturelles wiederum nie wirklich recht gelingen wollte."

Nun — meine Herren von der Zukunftsmusik — Sie finden das grob? — Zugegeben! es ist auch nicht aus meiner Feder, obgleich ich das Meiste unterschreiben möchte, nur nicht mit Bezug auf Meyerbeer's Hugenotten und deren Dichter, die in den angeführten Zeilen so gemißhandelt werden und zwar von Niemanden anders, als von **Richard Wagner** selbst. So zu lesen „Oper und Drama" Bd. I. S. 155/56.

Im zweiten Bande desselben Werkes weist Wagner nach, daß Göthe und Schiller nur Romane dramatisirt hätten, überhaupt aus den Versuchen nicht herausgekommen wären. Wer denkt da nicht an den Advokaten Grünspan?

Vertieft man sich eingehender in das ganze Wesen Wagner's, so bekommt man ein Bild, das in vielen Punkten weit über Grünspan hinausgeht. So erinnere ich mich aus seinen kürzlich bei F. W. Fritzsch erschienenen gesammelten Schriften der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven." Mit echt jesuitischer Schlauheit fügt er dieser Novelle eine Notiz hinzu, die ihm immer die Hinterthüre zu der Erklärung offen läßt, daß nicht er selbst der Pilger zu Beethoven gewesen sei. Dabei steht der mit Beethoven geführte Dialog aber im autobiographischen Theil der Schriften, und danach hätte sich Beethoven zu diesem Pilger über die höchsten Fragen der Kunst unterhalten. Da Beethoven in diesem Gespräche von seiner eben beendigten neuesten Komposition, einer Symphonie mit Chören, spricht, und diese Sinfonie im November 1823 begonnen und im Februar 1824*) beendigt war, so wäre Wagner (der sich offenbar für den Pilger gehalten wissen will), da er am 22. Mai 1813 geboren ist, damals 10 Jahre alt gewesen. Beethoven, der düstere, fast taube, menschenscheue Einsiedler, hätte also einem Kinde seine Anschauungen über die tiefsten Tiefen der Kunst enthüllt! Beethoven's Conversationshefte enthalten keine Spur von einer derartigen Unterhaltung. Beethoven begann in Folge seines Gehörleidens schon im Jahre 1819 seine Unterhaltungen schriftlich zu führen, wobei er in der Regel sprach, sein Genosse schrieb. — Was soll es nun bei Wagner mit dieser Mystifikation, in der er die Autorität Beethoven's für seine Theorien anruft? —

Das ganze gewaltige Theaterunternehmen in Bayreuth ist nur in's Werk gesetzt, um die Darstellung dieses Kunstwerks der Zukunft zu ermöglichen und so dem Zuhörer das richtige Bild von dieser sublimen Kunst zu geben, während es zugleich eine neue Aera der Kunst anbahnen soll. Ja, es ist diese neue Aera selbst. Wenn ich an diese kolossalen Prätensionen denke und mich zugleich erinnere, daß Wagner's Jünger erklärten, wie gerade das vom großen Verkehr abgeschnittene Bayreuth für dieses

---

*) Schindler S. 139. 1825 wurde die Sinfonie an Schott in Mainz für 500 Gulden verkauft.

Projekt erwählt sei, um dort in aller Ruhe der Kunst pflegen zu können, so wird meine Vermuthung zur Gewißheit, daß bei dieser Wahl des Ort's ganz andere Erwägungen maßgebend gewesen sein müssen. Denke man sich die Aufführung in Berlin, Wien oder Dresden. Dort würden sicher eine große Anzahl von Zuhörern zugegen sein, die im Besitze ihrer fünf gesunden Sinne sind und der Fall des Monstrums wäre mit Pauken und Trompeten gesichert. In Bayreuth, in einem Städtchen von kaum 20,000 Einwohnern, ist das nicht zu befürchten. Die Gegner dieses höheren Kunstdrama's haben für dasselbe zwar Antipathie, aber kein Geld und bleiben darum schön zu Hause. Die Jünger Wagner's eilen in Schaaren herbei und das Contingent Kaltblütiger, das Bayreuth selbst stellt, kann dem hochwogenden Enthusiasmus nicht gefährlich werden.

Nun rekrutirt sich die Schaar der Zukünftler vorzugsweise aus dem Dilettantismus, den die Schlagwörter der Zukunftswerkelei blenden und der wirklich der guten Meinung ist, daß die Wagnersche Muse noch auf den Pfaden des Tannhäuser und Lohengrin wandelt. Ich kann es mir nicht vorstellen, daß irgend ein Mensch von den hier dem Inhalte nach erzählten Dichtungen erwarten kann, daß davon die Reform der deutschen Kunst ausgehen könne, es sei denn, er erblickte die Vollendung aller Kunst im Cirkus.

Daß ein Fortschreiten in der Entwickelung der Oper, also wenn man will, eine Reform, nicht nur wünschenswerth, sondern nöthig ist, habe ich schon im Eingange dieser Schrift hervorgehoben. Aber mir scheint das Heil von anderer Seite herkommen zu müssen, als aus der Bayreuther Zauberbühne. Die Ansicht, daß die Oper ein gutes Libretto habe, daß dieses an sich so wirken muß, wie ein gutes Drama, halte ich für vollkommen richtig; ich theile auch Wagners Schwärmerei für den Mythos und lasse mir auch das „Wunder" gefallen, aber nur in so fern, als der Dichter berechtigt ist, die graue Vergangenheit so darzustellen, wie sie der Aberglauben jener Zeit sich ausgemalt hatte. —

Indessen sind doch zwischen einem guten Libretto und einem guten Drama wesentliche Unterschiede. Trotz Richard Wagner erdreiste ich mich, „Wilhelm Tell" für ein schönes Drama zu halten. Als Libretto wäre es viel zu breit. Im Drama arbeitet der Dichter selbst seine Sprache bis in's Detail aus. In der Oper ist die Detailmalerei Sache der Musik und der Dichter muß sich daher eine gewisse Reserve auflegen und einer erheblichen Gedrungenheit

und Sparsamkeit in der Rede sich befleißigen. Es führt das allerdings zu einem Uebelstande: zu gelegentlichen Textwiederholungen; indeß dürfte es nicht schwer halten, nachzuweisen, daß dieser Umstand nun einmal nicht zu vermeiden ist. Gegen Uebertreibungen hierin wird jeder intelligente Musiker stimmen. Gegen gelegentliches Wiederholen läßt sich schon darum nichts einwenden, weil es kein Zuhörer ohne Textbuch merkt; daß aber ein absolutes Vermeiden jeder Wiederholung unmöglich ist, mag schon daraus erkannt werden, daß Wagner selbst die von ihm so gehaßte Klippe nicht hat umschiffen können. Schon in seinen älteren Opern herrscht das sichtliche Streben vor, Wiederholungen zu vermeiden und doch! Sobolewski citirt die Wiederholungen des Königs im Lohengrin. Viel haarsträubender sind aber die im 2. Finale des Tannhäuser. Wenn aber Wagner in den Nibelungen, nachdem er das Gesetz gegen die Wiederholungen längst erlassen hatte, dennoch dagegen fehlte, also Sünden gegen sich selbst, d. h. also gegen den heiligen Geist, beging, so ist das gewiß Beweis genug, daß eine mäßige Wiederholung unvermeidlich ist. — Im Oktett der Walküren S. 230. des Klavierauszuges wiederholen alle nur die Worte:

„Wende von ihr die schreiende Schmach! Schrecklicher Gott!“

Schwertleite wiederholt am meisten:

„Ach wende ab die Schmach; ach wende, Du schrecklicher, wende, ach, wende von ihr diese schreiende Schmach, ach wende die Schmach! ach wende, wende die Schmach!“ Das ewige „Hojotoho!“ habe ich schon angeführt. Ebenso die leuchtende Liebe mit dem lachenden Tod im Siegfriedsfinale. Der Gesang Siegfried's, während er das Schwert im ersten Akt schmiedet, ist an sich ein Kabinetstück Wagner'scher Poesie und zugleich ein neuer Beweis für die von ihm verübten Wiederholungen:

Hoho! Hoho! Hohei! Hohei! Hoho!
Blase Balg! Blase die Gluth!

dann 4 Takte Zwischenspiel, 16 Takte Gesang und dann wieder

Hoho! Hoho! Hohei! Hohei! Hoho!
Blase Balg! Blase die Gluth!

dann Zwischenspiel, 10 Takte Gesang und dann:

Hohei! Hoho! Hohei!

vier Takte Gesang und dann wieder:

Hoho! Hoho! Hohei! Hohei! Hoho!
Blase Balg! Blase die Gluth!

dann singt Mime und dann Siegfried wieder:

Hoho! Hoho! Hoho! Hohei! Hohei!

Beim Schmieden singt er dann wieder:

Hoho! Hoho! Hohei!
Schmiede mein Hammer ein hartes Schwert!
Hoho! Hohei! Hoho! Hohei!
Einst färbte Blut &c.
Heiaho! Haha! Haheiaha!
Nun hat die Gluth &c.
Heiaho! Heiaho! Heiahohohohoho! Hahei! Hahei!

Mime singt, dann Siegfried wieder: Hoho! Hoho! Hoho! Hahei!

Schmiede mein Hammer ein hartes Schwert.
Hoho! Hahei! Hoho! Hahei!
Der frohen Funken freu' ich mich &c. &c.
Heiaho, haha, haheiaha!
Durch Gluth und Hammer glückt es mir &c.
Heiaho! Heiaho! Heiahohohohoho! Heiah!

Bei der Beschwörung der Erda durch den Wanderer im dritten Aufzug beginnt der Gesang:

Wache! Wala! Wala! Erwach! — — — Erde, ewiges Weib.

Alle diese Rufe werden öfter wiederholt. Die Freunde Wagner's dürften vorzugsweise geneigt sein, ihres Meisters Beispiele als Beweis gelten zu lassen, und so sehen wir denn thatsächlich, daß eine absolute Vermeidung aller Wiederholungen nicht ausführbar ist.

Im Uebrigen aber müssen die Grundgesetze des Dramas auch für das Libretto gelten. Die Handlung muß vor allen Dingen rasch fortschreiten, so hieß daß Gesetz für das Drama, während der Komponist früher sagte: ein guter Librettodichter muß seine Figuren in Situationen bringen, in denen sie Gelegenheit finden, sich lyrisch auszudrücken, je öfter, je besser. So erhielt jede Person ihre Dosis Arien, und oft muß, wenn Einer eine Arie singt, das ganze übrige Personal einer solchen lyrischen Expektoration stumm zuhören. Der Handlung wurde indeß ein Hemmschuh angelegt: das Rad mußte stillstehen, bis die Arie zu Ende war.

Der Monolog im Drama hat die Aufgabe, dem Zuschauer das Innere des Sprechenden zu enthüllen, die Motive seines Thuns und Lassens darzuthun, und so den Zusammenhang der Handlung klarer zu machen. Er muß Gedanken aussprechen, die entweder als Nachwirkung des Erlebten anzusehen, oder für die

Entwickelung des Folgenden von Einfluß sind. Eine größere Berechtigung muß man der Arie in der Oper in gewisser Beziehung dennoch zugestehen, als dem Monolog im Drama.

Wenn der dramatische Dichter nur da zum Monolog greifen darf, wo er seine Zwecke nicht durch den Dialog erreichen kann, so gebietet das Bedürfniß nach Abwechselung für die Oper eine Erweiterung dieser für das Drama gezogenen Grenzen. Außerdem aber bleibt zu erwägen, daß auch im gewöhnlichen Leben durchschnittlich ein Mensch in der Einsamkeit eher zehn Lieder singt, ehe er ein Wort spricht.

Die Oper der Gegenwart wird aber immer ihre Arien bis auf ein Minimum zu reduziren haben. Der Schwerpunkt liegt in den Ensembles, und hier ist es der Komponist, der die Scenen der dramatischen Dichtung so zu gruppiren hat, daß er Ensemblesätze von Formenschönheit daraus schaffen kann. Hier hat er seine Kunst zu bewähren, indem er neben Wahrung aller Charakteristik zugleich die Schätze der Melodik, der Harmonie und des Kontrapunktes entfaltet. Man mißverstehe mich nicht: ich meine nicht den starren, kantigen Kontrapunkt nach der „Regel", nach der Schablone mit Schusterfleck ꝛc., sondern eine Fleisch und Blut gewordene Polyphonie, wie ich sie in neuer Musik etwa in Schumann's „Warum?" angedeutet finde.

Wenn der 27 Jahre alte „Tannhäuser" berechtigt ist, schon als Probe zu dienen, was im Wechsel der Zeiten als bewährt angesehen werden darf, so berufe ich mich auf die Nummern dieser Oper, welche entschieden durchgeschlagen und bleibenden Erfolg errungen haben. Bleibender Erfolg, das ist doch wohl unbestritten dasjenige, was als Probstein anerkannt werden muß. Populär wird eine Musik häufig; wenn wir aber die im Munde des Volks lebenden Melodien genauer anschauen, so finden wir, das im Grunde das Einfache fast ohne Ausnahme durch alle Schichten unserer Gesellschaft dringt: sowohl das Triviale, rein Oberflächliche, dessen einziger Vorzug eben die Einfachheit ist, als auch das Edle und Tiefe, wenn es nur leicht faßlich ist, und nicht durch künstlichere Formen dem leichteren Verständniß sich entzieht. Der Unterschied ist nur der, daß die Trivialität wieder untergeht, die edle Einfachheit besteht. Man hörte vor etwa 30 Jahren auf allen Gassen die Weisen aus der „Tochter des Regiments" pfeiffen und singen. Alle Notenpulte krachten unter der Last von „Fantasien", „Blüthen", „Perlen", „Knospen" und ähnlichen Auf- und Ab-

güssen von diesen „thèmes favoris". Heute wagen diese Melodien kaum bei den Orchesterconcerten für 1 Sgr. Entrée in einem „Grand Potpourri" schüchtern den Blick zu erheben. Die Tannhäuser-Ouvertüre, der Schluß des ersten Aktes, die Einzugsmusik und andere Melodien sind rasch populär geworden und haben seit ihrem Entstehen nichts von ihrer Anziehungskraft verloren, im Gegentheil immer neue Freunde erworben. Diesen wirklichen Perlen in Wagners ältern Opern stehen größtentheils längere Sätze gegenüber, die eine mehr oder weniger ausgeführte Orchesterpartie enthalten, bei denen die Singstimme nicht durch Rücksicht auf Melodik, sondern ganz allein auf richtige Deklamation geleitet wird. Diese Sätze mit fast überall sorgfältig ausgearbeitetem Orchesterpart, meistens von großer Feinheit und mit vielem Raffinement behandelt, bilden das in den Nibelungen prädominirende Wesen des sogenannten „unendlichen Melos." Diese Ausdrucksweise hat sich als selbstständige Kunstform nicht bewährt. Im Gegensatz zu den schönen Sachen in den älteren Opern Wagners haben diese sterilen Stellen nur bei denjenigen Anklang gefunden, welche, mit Entschiedenheit Wagner anhängend, mit der Absicht hören, Alles schön zu finden und sich nun durch die richtige Deklamation zufrieden gestellt, subtile Schönheiten in diese Psalmodien hineininterpretiren, die gänzlich außerhalb des Bereichs der Musik liegen. Die festgeschlossenen Sätze Wagner's haben unseres Erachtens kaum Gegner; die psalmodischen Theile haben nie andre Freunde gehabt, als solche, die mit den Jüngern Wagners durch Dick und Dünn gehen.

Die Form in der Kunst ist — Nichts — und wenn man will — Alles. Die Form ohne Inhalt ist — ein Nichts. Andrerseits kann man Alles sagen; es kommt nur auf die Form an. In der Musik ist es Mode geworden, den Begriff „Form" mit „Schablone" zu identifiziren. So wunderbar es klingt, muß ich daher dennoch aussprechen, daß ich unter „festgeschlossener Form" kein Schemenwerk, keine „Schablonenarbeit" verstehe, sondern nur die Führung der Fantasie durch jene musikalische Logik, welche einen Beethoven und nach ihm Schubert, Mendelssohn, Schumann befähigte, Tonstücke zu schreiben, welche für alle Zeiten die Menschheit erheben und erfreuen werden.

Die Erfolge der in festgeschlossener Form geschriebenen Tonstücke in Wagner's Opern gegenüber der bloßen Duldung, welche den andern Sätzen zu Theil wird, sprechen in meinen Augen mehr

für ihre größere Berechtigung als alles Andere, namentlich als subjektive Anschauungen und Deduktionen der Parteien für und wider. Ich berufe mich auf die Konzertprogramms bei fast allen mitteldeutschen Aufführungen, bei denen der Namen Wagner's fortwährend vorkommt. Wir hören die in festgeschlossenen Formen geschriebenen Musikstücke — wirklich schöne Tonsätze — kein psalmodirendes Rezitiren. So befestigt sich in mir die Ueberzeugung, daß die festgeschlossene Form diejenige ist, welche die größte Ausdrucksfähigkeit besitzt und darauf kommt es allein an. Die Musik, wenn sie sich mit der Poesie zum Gesange verbindet, ist, um mich eines Wagnerschen Ausdrucks zu bedienen, nicht mehr „absolute Musik", sondern ein Ausdrucksmittel. Wenn mich also neben meiner subjektiven Geschmacksrichtung auch objektive Gründe überzeugen, daß die festgeschlossene Form des größeren Ausdrucks fähig ist, so muß ich mich nothgedrungen für deren Beibehaltung erklären. Daher ist die Endlosigkeit der Akte (d. h. daß ein wirklicher Tonschluß nicht, wie sonst üblich, am Schluß jeder Nummer eintrat, sondern erst am Ende des Aktes gemacht wird) nicht räthlich und die Eintheilung in Nummern vorzuziehen. Doch ist das im Grunde nebensächlich genug. Ich werde selbstverständlich von der Oper, die auf der Höhe der Zeit steht, fordern, daß da, wo die Handlung keinen Stillstand duldet, bei einer Nummer weder eine lange Einleitung, noch ein großes Nachspiel sich breit macht. Dergleichen ist durchaus nur da statthaft, wo die Aktion derlei wortlose Gefühlsmalerei gebieterisch fordert.

Darüber wird alle Welt einig sein, daß zu einer guten Oper ein gutes Libretto und eine gute Musik gehört. Zu beiden giebt es kein Rezept. Beides können nur die Lieblinge unseres Herrgotts schaffen, denen er für ihre Laufbahn hier im irdischen Jammerthal das göttliche Geschenk künstlerischer Schöpfungskraft mit auf den Weg gegeben hat. An diesem Segen ist Alles gelegen. Keine bändereiche Reflexion kann ihn ersetzen.

Du Poet, nimm billige Rücksicht auf die edle Tonkunst, und Du Musikus, füge Dich fein dem Dichter des Drama's und vergiß nicht, daß δρᾶμα auf Deutsch „Handlung" heißt. Willst Du aber beides in einer Person sein: Poet und Musikus, dann nimm Dich in Acht, daß Du von dem vielen Wenden vom Vers zum Ton Dir nicht den Kopf verdrehst. Es ist manchem schon so gegangen, daß er schrieb:

„Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlösen."

Laß es mit dem Vernichten wohl bleiben, sonst geht es Dir wie jenen Helden der Freiheit, die unsern Herrgott an die Luft setzten, der Göttin der Vernunft Schaufeste gaben und zugleich die Wiedergeburt der Menschheit damit erreichen wollten, daß sie die Generation ihrer Zeit allen Ernstes auszurotten begannen. Was den Herrgott betrifft, so setze Dich mit ihm nach Deiner Façon auf guten Fuß. Hüte Dich nur, daß Du Dich nicht mit ihm verwechselst. Du darfst weder alle Tage in die Kirche laufen, noch die Augen verdrehen; aber erinnere Dich, daß der größte Denker der neueren Zeit — nicht aus göttlicher Offenbarung, sondern aus der reinen Vernunft — zu dem Lehrsatz kam: „Handle so, daß die Maxime Deines Willens zugleich als allgemeines Gesetz gelten könne." Wenn Du also im Begriff bist, zu sagen wie der Advokat Grünspan: „Schiller, Göthe, Spontini, Meyerbeer, Alles Schund, reiner Schund" dann frage, was denn Dein eignes Machwerk ist!

Also nicht „vernichten und erlösen", sondern verehren und ausbauen sei Deine Losung. Dann wirst Du unvergänglichen Ruhm und Verehrung ernten, und wirst Dir höchstens Neidteufel aber sonst keine Feindschaft erwerben.

So denke der Künstler, und das Publikum wird sicher nicht, wie Wagner meint, gemein und feig, sondern empfänglich für das Schöne sein und daraus möge die ewige Harmonie entstehen, für deren Wahrheit Bayreuth und die dortige Vergötterung der Perfidie kein Verständniß hat.